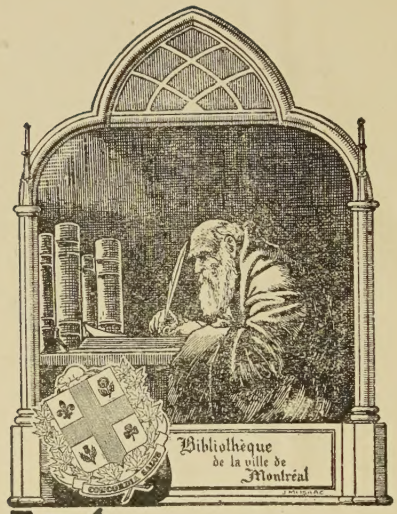
HOCHELAGA



704
H

3-3-1-75M-5-47-3765

160202

RETIRÉ DE LA COLLECTION
DE LA
BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE MONTRÉAL

LOUIS HAUTECŒUR

CONSERVATEUR DU MUSÉE DU LUXEMBOURG

DIRECTEUR GÉNÉRAL DES BEAUX-ARTS D'ÉGYPTE

CONSIDÉRATIONS

sur

L'ART

d'aujourd'hui

PARIS

LIBRAIRIE DE FRANCE

110, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 110

1929

Ho

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/considerationssu0000loui_n5q3

considérations sur l'art d'aujourd'hui

✦

Considérations
sur l'art d'aujourd'hui

LOUIS HAUTECŒUR

CONSERVATEUR DU MUSÉE DU LUXEMBOURG

DIRECTEUR GÉNÉRAL DES BEAUX-ARTS D'ÉGYPTE

CONSIDÉRATIONS

sur

L'ART

d'aujourd'hui

PARIS

LIBRAIRIE DE FRANCE

110, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 110

1929

NOT TO
BE
CIRCULATED

PRÉFACE

Peut-être est-il ambitieux de vouloir présenter un tableau général de l'art actuel. On juge mal, dit-on, lorsqu'on manque de recul. Nous avons pensé que l'histoire donnait ce recul et permettait de considérer cet art à la fois vivement décrié et bruyamment célébré. Nous avons essayé de voir comment il s'insérait dans la suite des temps, quel héritage il avait reçu ou refusé. Nous espérons avoir travaillé sans partialité, ce qui est la meilleure manière de comprendre et d'apprécier. L'intelligence n'entraîne-t-elle pas derrière soi la sympathie ?

Trois de ces chapitres ont paru dans la Revue de Paris (15 *Avril*, 15 *Juillet*, 15 *Décembre* 1927). *Nous les avons repris sans changement.*

Le Caire, 22 Mai 1929.

L'Architecture

Lorsqu'on étudie l'histoire de notre architecture, on est frappé de l'unité de style qui existait aux époques anciennes. Malgré la diversité de leurs tempéraments personnels, les architectes qui travaillaient à un même moment, sous un même ciel, avec les mêmes matériaux, semblaient obéir à des règles communes.

Parcourons les rues de notre Paris : sur les boulevards nous verrons des banques ou des palaces dont les colonnes corinthiennes, les dômes, les consoles, les balustres, les mutules, les modillons apparaissent tout neufs et nous constaterons que certains architectes d'aujourd'hui emploient toujours le vocabulaire classique. Allons à Montsouris ou à Passy, nous apercevrons des cubes, des parallélépipèdes et autres volumes géométriques, dont les baies s'allongent, horizontales, dont les étages semblent suspendus au-dessus de vitrages d'angle, dont les toits en terrasse sont dissimulés par des murs sans corniche. Tout près, ce sont des petits hôtels qui, pour être conçus par des esprits aussi modernes, n'en restent pas moins fidèles à la

tradition, qui conservent des corniches et qui disposent les fenêtres avec un souci manifeste de l'harmonie.

Visitons des églises récemment construites; nous en trouverons qui s'apparentent aux sanctuaires romans, d'autres qui s'imaginent être gothiques, parce que leurs voûtes en agglomérés sont ornées de fausses ogives, d'autres encore qui combinent les arcs en plein cintre de jadis avec des motifs décoratifs nouveaux, d'autres enfin qui, bâties en ciment armé, constituent des essais inédits.

Les théâtres ne sont pas moins divers : à côté de cette salle dont l'architecture « concrète » est revêtue d'un placage de marbre, à la mode romaine, en voici une dont la façade n'a pour tout ornement que trois fenêtres triangulaires et un auvent, en voici d'autres encore qui sont fières de pâtisseries Louis XVI. numérotées au catalogue du stucateur.

Ainsi certains architectes se contentent de copier les styles de jadis; d'autres s'évertuent à les oublier; quelques-uns essaient de concilier les leçons du passé et les nécessités du présent. Quel archéologue futur pourra se flatter de dater sans erreur des édifices si disparates ? Notre architecture — parce qu'elle évolue — semble en pleine anarchie. Les théories se heurtent, les clans s'affrontent et les épithètes de « pompiers » ou de « bolcheviks » se croisent.

On peut comparer notre temps à celui de la première Renaissance : une architecture nouvelle est née, une architecture ancienne n'est pas morte. Toutefois les différences qui existent aujourd'hui entre les deux

architectures sont beaucoup plus sensibles. Au début du XVI^e^ siècle, les maîtres d'œuvre cherchaient seulement des formes nouvelles, sans abandonner les procédés antérieurs de construction. La découverte du ciment armé, les progrès des sciences mettent à la disposition des architectes des moyens jusqu'ici inconnus; les besoins nés de la civilisation moderne imposent des programmes sans précédent, si bien que construction, décoration, distribution, tout cela change à la fois.

Pourquoi, dès lors, notre architecture ne se transforme-t-elle pas progressivement comme elle se modifia au XVI^e^ siècle ou au XVIII^e^ siècle ? Faut-il accuser l'individualisme moderne ? Sans doute, et il est curieux de constater qu'à une époque où les groupes acquièrent une cohésion plus grande, l'individu s'efforce d'échapper aux disciplines anciennes. Mais cette constatation générale ne saurait expliquer le phénomène que nous observons. Les causes sont plus nombreuses.

Les jeunes gens qui prétendent affranchir l'architecture, professent des théories qui ne sont plus celles d'autrefois, réclament un enseignement mieux adapté aux conditions présentes et n'ont plus de leur profession la même idée que leurs aînés. Si l'on veut comprendre l'architecture d'aujourd'hui, il est nécessaire d'examiner ces faits.

◆

Au moyen âge, les architectes ne dissertaient pas, ils

bâtissaient des édifices suivant les nécessités du moment, avec les matériaux en usage. Aujourd'hui beaucoup se croient tenus d'avoir une théorie esthétique et ne jugent les monuments qu'en fonction d'idées préconçues. Ils ne s'occupent pas de savoir si l'édifice répond à sa destination, est bien bâti, logiquement décoré ; ils l'approuvent ou le condamnent suivant qu'il est ou non conforme au parangon qu'ils se sont formé. Les discussions deviennent des guerres de religion entre orthodoxes et hérétiques. Chacun oublie l'architecture et, pour mieux témoigner sa foi, se montre plus absolu dans les édifices qu'il construit. Lorsqu'on examine certains monuments d'aujourd'hui, on pense à Saint-Jean : « Au commencement était le Verbe ».

Ce fut la Renaissance qui se prit à ratiociner sur l'art. Une doctrine s'élabora, qui triompha au XVII^e^ siècle. Un des objets de l'académie d'architecture, fondée par Colbert en 1671, fut précisément d'établir des règles certaines et de les dispenser aux architectes. A part quelques « libertins », les hommes croyaient alors à l'existence d'une vérité absolue. La culture semblable que recevaient tous les honnêtes gens du royaume, l'universalité de la langue française avaient persuadé les penseurs que l'esprit humain était homogène et que les catégories des Chinois ou des Turcs étaient identiques à celles des Français. Comment, dès lors, les artistes n'auraient-ils pas estimé qu'il y avait une seule beauté, de même qu'il y avait une seule vérité ? Cette thèse semblait d'autant plus évidente que le type du raisonnement était le raisonnement mathé-

matique et que Descartes ou Pascal, avant d'être des philosophes, étaient des savants. F. Blondel, le grand théoricien de l'architecture, professeur de l'Académie, était le fils d'un mathématicien et enseignait lui-même les mathématiques au grand Dauphin. Son successeur dans la chaire de l'Académie, La Hyre, était encore un mathématicien.

La Beauté que de tels hommes conçurent était une beauté rationnelle, fondée sur les proportions, s'exprimant par les ordres, quasi réductible en équations. Comme les vérités mathématiques sont éternelles et universelles, la belle architecture ne saurait varier suivant les temps et les pays. Les temples anciens semblent participer au monde de Pythagore et leurs éléments sont unis suivant des rapports simples. Ils devinrent le modèle de toute beauté. Quiconque ne les imite pas, — tels les baroques d'Italie ou d'Allemagne, — est un hérétique. Le bon architecte doit rester fidèle à la saine doctrine.

Claude Perrault, qui n'était pas un mathématicien raisonneur, mais un naturaliste habitué à l'observation expérimentale, qui recourait plus à l'induction qu'à la déduction, disait au contraire : la Beauté est le simple résultat d'une habitude. Les monuments que nous admirons sont ceux qui reproduisent les proportions que, depuis des siècles, nous jugeons belles. Mais il nous est permis de modifier les formes; nos contemporains s'y accoutumeront. Rester à jamais fidèle à l'antiquité, c'est se refuser à tout progrès. La théorie architecturale de Claude Perrault était conforme

à la théorie littéraire de Charles Perrault. Tous deux, en cette querelle des anciens et des modernes, tenaient pour les seconds.

Il est curieux qu'au XVIII[e] siècle, à une époque où triomphait le relativisme religieux, philosophique, politique, où Voltaire et Montesquieu proclamaient que croyances et institutions dépendaient des mœurs, du climat, du sol, de l'histoire, la théorie de la beauté absolue se soit toujours imposée à l'architecture officielle. Les hommes de ce temps connurent l'art chinois, mais ils n'y virent qu'un modèle pour les pagodes de leurs jardins; ils imitèrent dans leurs décorations la chicorée, les plantes des champs, mais ils croyaient à l'éminente dignité du laurier et de l'acanthe. Winckelmann et Quatremère de Quincy continuaient à prêcher le respect de l'antiquité.

Et pourtant la doctrine de Perrault n'était pas morte. On la retrouve à l'époque de la révolution chez Durand et, sous l'Empire, chez Percier et Fontaine. Eux aussi professent qu'il faut être de son temps, que les édifices gréco-romains ne répondent plus à nos habitudes et qu'on ne peut imiter éternellement l'antiquité; mais de telles idées semblaient à ce point révolutionnaires que, sous la Restauration, Vaudoyer, en ses lettres, s'excusait presque de les soutenir.

Cependant de rudes coups étaient portés à la doctrine de la beauté absolue : Leroy, Stuart et Revett avaient montré que le véritable dorique grec n'avait rien de commun avec le dorique des théoriciens. Entre 1820 et 1830 Hittorf et Labrouste révélèrent la polychromie des

temples antiques. Les archéologues étudiaient l'art gothique et les artistes bientôt s'éprenaient de sa beauté. Le romantisme affranchissait la peinture de la doctrine académique. A la beauté absolue, universelle, au dessin, à l'imitation de l'antiquité, Delacroix et ses amis substituaient le caractère, la couleur locale. La gravure japonaise fit bientôt son apparition et les contemporains des Goncourt apprécièrent cette beauté lointaine.

L'architecture ne suivit pas le mouvement de la peinture; l'architecture est traditionnelle par sa destination, par ses procédés. Or ceux-ci ne s'étaient pas encore modifiés. Les architectes crurent satisfaire les goûts de leur temps en s'inspirant de tous ces styles nouvellement révélés : on vit des églises gothiques, des hôtels de ville Louis XIII, des casernes Louis XIV, des salles à manger Henri II, des chambres à coucher Louis XV, des salons Louis XVI. De même que Victor Cousin croyait alors en son éclectisme concilier les vérités des doctrines diverses, des architectes pensèrent réaliser des œuvres personnelles en combinant des formes de tous les temps. Cette architecture était à ce point artificielle que des hommes de goût préférèrent revenir nettement à des styles passés qui avaient le mérite d'être homogènes et firent bâtir des châteaux ou des hôtels, comme on les eût construits au XVIII^e^ siècle.

Les classiques ne se proposaient qu'un seul modèle, l'art gréco-romain. Leur doctrine reposait sur une connaissance erronée de l'antiquité, mais, les prémisses

acceptées, elle en tirait des conclusions logiques. Il n'en était pas de même de la doctrine éclectique. Ses partisans admiraient le gothique, la Renaissance, les temps modernes; eux aussi pensaient que le seul moyen de créer, c'est d'imiter; eux aussi croyaient que les architectes du passé ont tout dit et qu'il est impossible de découvrir des formes nouvelles. Or, si toutes les époques ont créé des éléments dignes de servir de modèles, pourquoi l'époque actuelle serait-elle donc incapable d'une pareille originalité ?

Aujourd'hui la doctrine de la Beauté exclusive de l'antiquité n'a plus guère de défenseur. Les classiques sont peu à peu devenus des éclectiques, mais ils ont emprunté à leurs anciens ennemis la conception de la Beauté en soi et se sont érigés en gardiens des saines traditions. Aussi leurs adversaires professent-ils par opposition la théorie de la Beauté variable dans le temps et dans l'espace. La lutte entre classiques et modernes, sous une forme nouvelle, reprend comme au temps de Louis XIV.

Or l'une et l'autre doctrine nous semblent fondées sur des équivoques. L'architecture est un mot qui définit des réalités diverses. Les vieux traités distinguaient la distribution, la construction, la décoration. Ces divers éléments sont-ils donc immuables, comme paraîtrait l'exiger la doctrine classique ? L'architecture est-elle en un perpétuel devenir, comme le laisserait croire la théorie de la Beauté-habitude ?

L'architecture a pour objet de satisfaire un certain nombre de besoins humains. Les uns sont permanents,

les autres variables. Nous élevons des maisons comme jadis, mais nous ne les bâtissons plus pareilles; nous construisons aujourd'hui des gares, des usines, des hangars pour avions qu'ignoraient nos aïeux. Les mêmes besoins évoluent : une riche demeure exige toujours des communs, mais, tandis qu'au XVIII^e^ siècle, pour abriter la cavalerie des Rohan, il fallait d'énormes écuries que n'exigeait pas l'hôtel d'un parlementaire ou d'un bourgeois, aujourd'hui la 60 HP Rolls-Royce n'occupe pas beaucoup plus de place qu'une modeste 10 HP Renault. Les besoins exigent des satisfactions de plus en plus compliquées. Au début du XVII^e^ siècle, les plus grands seigneurs se contentaient d'une pièce pour dormir, manger, recevoir; c'était la chambre. On tirait les rideaux du lit et l'on apportait une table toute dressée; les reliefs enlevés, on jetait un tapis sur la table et l'on approchait les fauteuils. Pour travailler, on abattait le devant d'un cabinet. Bientôt chacun de ces besoins réclama une pièce différente, la chambre à coucher se distingua de la chambre de parade, qui garda encore le lit, puis devint le salon; on vit apparaître la salle à manger, le cabinet de travail. Au Louvre, Henri IV disposait de deux pièces; il en faudra quatre à Louis XIV; Louis XV aura tout un appartement à Versailles. Dans les vieux logis du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, on entrait directement dans la salle à manger ou le salon. On exigea ensuite une antichambre. Depuis que Garnier a, dans un hôtel, séparé par une galerie les pièces de réception des pièces d'habitation, les appartements parisiens obéis-

sent à ce type. Les difficultés présentes semblent imposer le « living-room » et réduire la superficie des pièces. La distribution varie donc suivant l'état de la société.

La construction n'évolue pas moins; elle dépend des conditions économiques et des progrès techniques. Après les guerres de religion, il fallut rebâtir vite et à bon marché; on employa la brique, parce que l'ergeron se trouve à la surface du sol dans le nord, à l'ouest, au midi. On construisit des fours de fortune pour éviter les transports, mais comme les briques ainsi cuites étaient souvent assez tendres et s'épauffraient facilement, on garnit les angles des maisons, les encadrements des fenêtres avec des chaînages de pierre dont les redans montrent honnêtement les boutisses et les panneresses. C'est le type courant des maisons sous Henri IV et Louis XIII. Au lendemain de la guerre de 1914-1918, les mêmes causes ont produit les mêmes effets; au lieu d'employer notre belle pierre, dont l'extraction, le transport et la taille coûtent cher, on recourut aux matériaux plus économiques, la brique et les agglomérés de ciment ou de machefer.

La découverte des charpentes en fer ou du ciment armé déterminèrent des formules nouvelles. Des portées jusqu'alors inconnues purent être atteintes et ces matériaux permirent de satisfaire ou provoquèrent même des besoins : usines, grands magasins changèrent de type. L'architecture en un siècle passa de l'âge de la pierre à l'âge du fer, puis à l'âge du ciment armé.

Des matériaux anciens peuvent être employés d'une façon plus ingénieuse et les formes anciennes se trou-

vent modifiées : le jour où on a imaginé sous Louis XIV les tuyaux de fumée dévoyés, on a pu remplacer les vastes coffres, qui encombraient les pièces, par les cheminées actuelles et, comme à la même époque, les glaces coulées venaient d'être inventées, on a employé ce mode d'ornement.

Puisque distribution et construction varient, le désaccord porterait-il donc uniquement sur la décoration ? Et de fait ce sont les questions d'ornement qui ont provoqué les discussions les plus vives entre partisans d'esthétiques opposées. Les classiques ont longtemps soutenu que l'architecture devait demeurer fidèle aux formes éprouvées par le temps. Des novateurs eux-mêmes n'ont pas osé complètement innover : Baltard, aux Halles centrales, a coulé la fonte en des moules classiques ; de Baudot, à Saint-Jean-de-Montmartre, a imité en ciment armé des formes médiévales. En fait chaque matériau impose un système décoratif : on peut construire des colonnes en bois, en pierre, en ciment armé, mais les chapiteaux des premières ne sont pas exactement ceux des secondes et devront manquer aux troisièmes, car, dans ce dernier cas, il n'y a pas rupture de continuité entre la colonne et l'entablement, mais liaison intime, bloc indissoluble. La décoration dépend de la construction; elle en est l'expression.

C'est là ce que Viollet-le-Duc disait à ses adversaires. Il les accusait de manquer de logique, parce que leurs motifs ornementaux étaient plaqués sur leurs édifices et ne dépendaient pas de la structure, comme ceux du moyen âge. Jusqu'au XVII[e] siècle, pour desservir une

aile nos pères plaçaient leur escalier dans une tourelle qui faisait saillie et dont les moulures et les fenêtres suivaient le mouvement ascensionnel des marches. Lorsqu'une vaste salle venait s'insérer dans un bâtiment, ils l'éclairaient de hautes baies. A partir du XVI^e^ siècle, le souci classique de la symétrie et de l'ordonnance amena les architectes à dissimuler leur distribution derrière une belle façade : Jules Hardouin Mansart, chargé de construire la place Vendôme, dressa un mur bien orné, derrière lequel les acquéreurs furent invités à construire leurs hôtels et à installer leurs appartements. Il n'est donc pas étonnant qu'à cette époque, la décoration ait fait l'objet d'études spéciales et semblé immuable. Il a fallu toute l'ingéniosité des architectes du XVIII^e^ siècle pour adapter à des façades données des maisons commodes.

Ces façades, qui ne répondaient pas à la distribution, parfois n'exprimaient pas même la construction. A la colonnade du Louvre, au Garde-Meuble les linteaux apparents ne sont en fait que des plates-bandes appareillées; les claveaux contredisent les lignes horizontales de l'architecture et de la frise.

Beaucoup de façades actuelles ne sont trop souvent qu'un simple placage décoratif : devant une carcasse de ciment armé et un remplissage de matériaux pauvres, on élève un parement en dalles de pierre agrafées, avec des pilastres en ciment et des chapiteaux moulés. Les consoles des balcons sont un vain ornement. Les palais des expositions universelles, surchargés de pâtisseries, étaient-ils bien différents ? Devons-

nous donc condamner tous les parements des édifices en ciment armé ? Il faut distinguer : au théâtre des Champs-Elysées, par exemple, l'œil voit aussitôt qu'il s'agit d'un parement en dalles de marbre. C'est l'ancien système romain de revêtement. La seule différence est que le support est en ciment armé au lieu d'être en blocage ou en « mattoni ». Mais ici l'architecte n'a pas voulu duper le spectateur en lui faisant croire que des colonnes et des chapiteaux supportaient un entablement.

Dans certains hôtels particuliers bâtis par de jeunes architectes, la construction se dissimule derrière un crépi et parfois on serait tenté de juger leur sobriété spartiate quelque peu ostentatoire. En fait leurs maisons de briques, de moellons ou d'agglomérés imitent les formes rigides du ciment armé. Ces jeunes architectes savent bien que ce matériau serait trop coûteux pour de petits édifices, mais ils cèdent à la mode du jour. La distribution de ces « machines à habiter » peut être rationnelle, mais leur élévation ne répond pas toujours à la construction.

Ainsi quelques architectes fort avancés ne procèdent pas autrement que les plus âgés : ceux-ci continuent, avec des moyens nouveaux, à employer des formes qui convenaient à la pierre ; ceux-là traitent toutes leurs constructions sur le type des vastes édifices en ciment armé.

Tout comme la distribution, tout comme la construction, la décoration n'a pas cessé et ne pouvait cesser de varier.

Ne reste-t-il donc rien de permanent dans l'architecture ? Tous ses éléments sont-ils emportés par le flux brutal du temps ? Faut-il donner entièrement raison à Perrault et à Durand et condamner sans recours les partisans de la beauté absolue ? De même que notre oreille s'habitue à des dissonances qui eussent étonné nos ancêtres, allons-nous goûter des édifices qui eussent rebuté nos prédécesseurs ? Certes, il faut faire la part de l'accoutumance ; la musique de Wagner, qui semblait à nos pères une confuse harmonie, nous apparaît mélodique et la peinture de Manet, qui provoquait les gros rires, excite notre admiration. Les formes qui semblent barbares aux plus âgés d'entre nous s'imposent, peu à peu, à notre regard.

Toutefois, lorsque nous sommes habitués à un style, nous procédons à un choix. Nous estimons certaines œuvres ; nous en négligeons d'autres. Pourquoi cela ? N'est-ce pas que dans les premières il existe un élément de beauté durable ? Les modes architecturales, comme les modes de la peinture, de la littérature, sont l'expression de goûts éphémères. Ces goûts, pour reprendre la vieille expression, sont adventices à notre esprit, mais notre esprit lui-même conserve à travers le temps une structure quasi semblable. Ce qu'il y a de stable dans l'architecture, c'est l'homme, un homme constitué d'une certaine manière, dont l'œil est ce qu'il est, dont le cerveau n'a guère changé depuis qu'il existe des architectes, depuis quatre mille ans, soit une bien courte durée, si l'on considère l'ancienneté de notre race et la lenteur de son évolution. Or

cet œil et ce cerveau ne perçoivent que des rapports simples. Pour quelle raison ? Nous ne prétendons pas ici reprendre les théories de Fechner ou les dissertations plus récentes sur l'esthétique physiologique ; nous nous bornons, en historien, à constater ces faits : des architectures très différentes ont reproduit les mêmes rapports simples.

Sans doute il ne faut pas exagérer cette géométrie, sans doute les nécessités de la perspective et de l'optique ont amené parfois les architectes à ne pas observer exactement les constructions mathématiques établies sur le papier ; il n'en reste pas moins que dans leurs édifices, les Egyptiens s'inspiraient du triangle sacré (triangle rectangle dont les côtés sont entre eux comme 3, 4 et 5). Ainsi que l'a montré Choisy, « ils s'attachaient aux proportions modulaires, aux rapports simples et, parmi les rapports simples, ils adoptaient de préférence ceux qui cadrent avec des constructions géométriques simples ». Il en fut de même chez les Grecs. Les architectes gothiques employèrent davantage le cercle, mais n'ignorèrent pas le triangle sacré. Une construction sincère, une élévation et une coupe qui pouvaient s'inscrire dans des figures élémentaires, tels étaient les principaux articles de leur esthétique. Les classiques, si épris qu'ils fussent du décor, n'en étaient pas moins, en vertu même de leur croyance à la mathématique universelle, persuadés de la nécessité de rapports simples. Ouvrez le *Cours d'Architecture* de François Blondel, vous verrez à quelles proportions il soumet les parties de la porte Saint-Denis.

Mesurez la cour des Invalides de Bruand, vous constaterez la présence d'un module qui est le rayon des arcades. Prenez un livre dont la forme est souvent agressive, mais dont les idées sont parfois très justes, le volume de M. Lecorbusier-Saugnier intitulé *Vers une architecture*, vous constaterez que lui aussi préconise ces mêmes rapports simples. L'architecture doit exprimer des relations facilement perceptibles pour notre œil, 3, 4, 5. Dès que nous arrivons à 7 et aux nombres supérieurs, nous distinguons moins aisément les divisions et notre esprit n'est pas satisfait. Pythagore disait que tout est nombre : Platon inscrivait sur la de l'Académie : « Nul n'entre ici, s'il n'est géomètre. » La véritable architecture est une harmonie.

Les partisans de l'architecture moderne ont donc raison de soutenir que nos besoins, nos procédés techniques, nos conditions économiques imposent des plans, des modes de construction, et par suite un style nouveau; mais notre climat n'a pas changé, notre goût de la mesure et des proportions est identique, et voilà où les traditionnalistes n'ont pas tort. Que les uns ne viennent donc pas, avec un dogmatisme primaire, répudier tous les enseignements du passé; que les autres ne raillent pas toute tentative nouvelle, ne considèrent pas les chercheurs comme des hérétiques et ne croient pas éternelles des formes qui, comme toutes les créations de l'homme, participent à sa fragilité et, comme lui, sont mobiles et périssables. Viollet-le-Duc avait raison d'écrire : « L'art ne consiste pas dans telle ou telle forme, mais dans un principe, dans une méthode

logique. Donc il n'y a aucune raison de soutenir qu'une forme de l'art soit l'art et qu'en dehors de cette forme, il n'y a que la barbarie. »

Et cependant, comme l'exposition des Arts décoratifs avec ses bâtiments éphémères, a mis en valeur le rôle du décor, c'est toujours sur les formes extérieures de l'architecture que porte le débat, alors que les formes ne sont rien et que l'esprit est tout. Cette croyance à la vertu des esthétiques est d'autant plus dangereuse que les doctrines les plus littéraires sont le fait des intelligences les moins cultivées. Inoffensives pour tous ceux qui se rendent compte de leur valeur relative, elles sont pernicieuses pour tous ceux qui soumettent leurs édifices à des règles abstraites. N'est-ce pas là ce que font les classiques invétérés qui s'obstinent à employer des formes contredites par les matériaux qu'ils emploient et les besoins qu'ils doivent satisfaire ? N'est-ce pas là ce que font encore certains jeunes artistes, qui, animés d'un esprit révolutionnaire, prennent toujours le contrepied et qui, oublieux de la pluie, suppriment les corniches, uniquement parce que les classiques les aimaient ?

Les véritables architectes seront-ils donc ceux qui ne pensent pas, les architectes de chefs-lieux de canton qui bâtissent la villa pour dimanchard ? Certes non, mais bien des architectes qui réfléchissent plus aux conditions mêmes de leur art qu'aux doctrines littéraires. Or ces conditions ont changé et l'architecte, comme l'architecture, doit évoluer.

Quelques personnes se demandent si l'architecte est aujourd'hui préparé à ce nouveau rôle. La question a une importance nationale. Jusqu'en ces dernières années l'Amérique du Nord comme l'Amérique du Sud, les Indes comme le Japon nouveau demandaient à la France des constructeurs; ces pays envoyaient chez nous leurs jeunes artistes. Or si les peintres continuent à affluer, en est-il de même pour les architectes ? Lorsqu'on lit les revues étrangères, on doit constater qu'elles accordent plus d'attention à certains édifices allemands ou hollandais qu'aux monuments récents dus à nos maîtres les plus décorés et les plus patentés. Ce qui les intéresse chez nous, c'est l'effort de quelques architectes nouveaux, qui semblent précisément des hérétiques. Le fait est grave. Nous risquons de perdre ainsi l'influence que nous avons exercée durant deux siècles à l'étranger. Ce n'est pas simplement notre prestige moral qui en souffrira, c'est encore notre commerce. L'architecte est suivi de l'entrepreneur, du décorateur, du tapissier, de l'orfèvre, du peintre, du sculpteur. Le jour où le maître de l'œuvre sera changé, ses collaborateurs habituels subiront son destin. Les revues étrangères reprochent à notre école des Beaux-Arts de former plutôt d'habiles dessinateurs que des constructeurs initiés aux méthodes et aux besoins modernes. Les Américains, les Allemands, les Hollandais, comparent leur sens du confort, de l'hygiène, de la clarté, leurs audaces urbaines, avec notre traditionnalisme, qu'ils appellent parfois notre routine. Sans doute ils méconnaissent les difficultés économiques

que, depuis la guerre, rencontre notre pays; sans doute ils ignorent ce qu'ont accompli nos architectes dans les régions dévastées ou dans des pays neufs, comme au Maroc, mais, ont-ils toujours tort ? Le meilleur moyen de corriger ses propres défauts est-il de les nier ? Notre enseignement répond-il vraiment aux nécessités modernes ?

Autrefois le jeune artiste se formait chez un patron. Il apprenait peu à peu les premiers rudiments de son art; il voyait construire; il devenait enfin maître dans sa corporation. La profession d'architecte était encore un métier. Cet enseignement, pratique et individuel, valait ce que valait l'instructeur. Lorsque l'Académie d'architecture fut fondée par Louis XIV, elle estima nécessaire de dispenser aux jeunes élèves un enseignement technique, qui les élevât au-dessus du maçon. Elle avait raison; un enseignement technique est un enseignement d'ensemble qui permet à un artiste, à un savant, d'avoir de son art ou de sa science une idée générale et de suivre une méthode que ne possèdent pas les autodidactes. Mais un enseignement théorique, ce peut être aussi l'enseignement d'une théorie. Et l'Académie se croyait, par droit divin, dépositaire de la vérité éternelle et universelle; elle s'érigea en gardienne du feu sacré et condamna tous les novateurs qui, tel Prométhée, le lui voulaient dérober. Elle immobilisa l'enseignement. La formation pratique avait ses inconvénients; la discipline académique eut les siens.

Lorsque l'école des Beaux-Arts fut créée, on essaya

de donner aux élèves un enseignement complet, mais l'école naquit sous le règne esthétique de Quatremère de Quincy et l'esprit doctrinaire anima ses premiers maîtres. C'est en vain que Percier et Fontaine essayèrent d'y introduire quelque libéralisme. Un enseignement théorique est aujourd'hui dispensé aux élèves. Comme tout notre enseignement, il hésite entre deux conceptions : les partisans de la culture classique — qui ne sont pas forcément, remarquons-le aussitôt, les partisans de l'esthétique dite classique — pensent qu'il importe avant tout de former le jugement et de donner une méthode; les partisans de l'enseignement moderne veulent au contraire fournir des notions utiles à la profession future. Il est certain que l'école des Beaux-Arts est une école « spéciale », qu'il importe donc d'apprendre aux architectes leur métier, mais il n'est pas moins assuré que les architectes ont besoin pour exercer leur profession d'une culture générale, que les élèves entrent à l'école souvent assez jeunes, munis d'un bagage secondaire insuffisant, non seulement pour être capables de suivre aussitôt les leçons techniques, mais pour les assimiler.

Les cours sont nombreux à l'école des Beaux-Arts, statique, résistance des matériaux, géométrie descriptive, stéréotomie, physique, chimie, géologie, construction, perspective, législation du bâtiment, histoire générale de l'architecture, théorie de l'architecture. Or beaucoup de ces cours n'ont aucune sanction. Ce serait dès lors exiger des élèves un héroïsme au-dessus de leur âge que de leur demander d'assister à des

leçons dont l'inutilité immédiate leur offusque l'intérêt général. Ce n'est pas tout : depuis 1927, les élèves pour suivre ces cours doivent payer un droit, et cela au moment où le prix de la vie augmente, au moment où, pour suppléer aux ressources qui trop souvent leur font défaut, ils sont contraints de travailler dans une agence, de « faire la place ». Le résultat, c'est que les élèves dont la culture générale était faible, sortent de l'école tels qu'ils y sont entrés.

L'enseignement pratique est donné aux élèves dans les ateliers. Comme les trois ateliers de l'Ecole, dirigés par des hommes éminents autant que libéraux, ne suffisent pas à les abriter tous, ils fréquentent des ateliers privés où ils reçoivent les conseils de maîtres le plus souvent excellents, mais qui ne sauraient enseigner les matières figurant au programme des cours. Dans ces ateliers les élèves préparent des concours et les concours sont nombreux. Ils aident mutuellement à couvrir les feuilles grand aigle, — c'est un prêté pour un « rendu » — consultent les documents dont ils disposent; quand ils sont pressés, quand ils sont « en charrette », suivant le terme d'argot, ils recourent aux agrandissements photographiques. Et puis, un beau jour, deux cents châssis s'aligent dans la salle de la Melpomène. Une commission les examine consciencieusement et accorde des mentions. Alors arrive un jury de trente ou quarante membres, soucieux de retourner à leurs propres affaires; on passe vite; tandis qu'on discute un projet, déjà les autres juges votent à main levée; on repêche les élèves de l'atelier, on fait une

concession pour en obtenir une autre, on distribue quelques médailles et c'est fini. Les élèves ne sauront jamais pourquoi ils ont obtenu une mention ou « fait un four ». Nous avons entendu plusieurs membres du jury estimer ces verdicts insuffisants; certains pensent que les professeurs ne sauraient être à la fois juges et parties, affirment que les élèves se préoccupent beaucoup plus d'avoir une « valeur », nécessaire au diplôme, que d'être sincères. Nous croyons utile de rapporter ces avis. La meilleure façon de servir une institution n'est pas de taire les défauts qu'on lui reproche.

Nous ne prétendons nullement tracer un plan de réforme. Nous voudrions seulement tirer de nos remarques quelques conclusions. A notre avis il conviendrait d'exiger des candidats une culture secondaire plus développée. Plusieurs architectes de nos amis voulaient que le baccalauréat fût une condition nécessaire. Il faudrait ensuite forcer les élèves à recevoir l'enseignement qui figure aux programmes. Si l'on a jugé que ces diverses matières sont utiles à l'éducation de l'architecte, si l'Etat paye des professeurs pour les enseigner, il est inadmissible que les élèves soient libres de les ignorer. Il ne s'agit certes pas de multiplier les cours, mais nous reprendrions volontiers l'idée émise par M. Lapie, le regretté vice-recteur de l'Académie de Paris. Constatant la culture insuffisante des étudiants qui accèdent aux Facultés, il voulait créer des cours préparatoires à l'enseignement supérieur. La mesure ne serait pas inopportune à l'Ecole des Beaux-Arts. Pourquoi, la première année, les élèves ne suivraient-

ils pas quelques cours obligatoires, où ils recevraient à la fois les premiers rudiments de leur art et une méthode qui leur permît ensuite de coordonner les notions ? En ce qui concerne l'histoire de l'architecture, à quoi nous nous intéressons plus spécialement, il s'agirait non pas d'infliger aux élèves des noms et des dates et de vouloir les transformer en archéologues, mais de leur montrer les efforts accomplis par leurs prédécesseurs pour s'adapter sans cesse aux nécessités du moment ou du lieu. On leur apprend par ailleurs les éléments de leur art; l'histoire de l'architecture, avant la pratique des chantiers, réunira les « membra disjecta » et ressuscitera la vie des édifices, elle leur prouvera que le passé fut une perpétuelle évolution; elle sera le meilleur antidote aux théories abstraites, aux doctrines esthétiques absolues; elle sera pour l'architecte un excellent moyen de culture générale. Les années suivantes, les élèves assisteraient à quelques cours techniques obligatoires et à des cours facultatifs, participeraient aux concours qui sont indispensables et qui seraient soumis à un jury moins nombreux que le jury actuel et dont la composition pourrait être discutée.

Les élèves diplômés sont-ils aptes à toutes les fonctions ? Aujourd'hui beaucoup d'architectes, comme beaucoup de médecins et d'avocats, se spécialisent. Sans vouloir créer de nouveaux mandarins, nous pensons qu'il ne serait pas inutile de les préparer à ces tâches diverses. On pourrait organiser, pour les architectes qui veulent devenir des experts, un cours supplémen-

taire de législation, pour ceux qui désirent se présenter au concours des Monuments Historiques, un cours d'archéologie, etc...

En un mot l'Ecole des Beaux-Arts doit donner aux architectes non pas la culture générale secondaire qu'ils sont censés posséder à leur entrée, mais une culture générale appropriée à leur profession, qui leur permette d'avoir de leur art une idée d'ensemble, puis une culture technique qui les rende capables d'accomplir tous les actes de l'architecture, voire de se spécialiser. Dans quelques pays étrangers les architectes et les ingénieurs poursuivent durant quelques années des études communes. Les résultats ne sont pas mauvais. Le principal est que les élèves reçoivent cet enseignement et que cet enseignement n'ait pas pour fin dernière de leur imposer une théorie esthétique, quelle qu'elle soit.

✦

Certains architectes se rendent si bien compte des nécessités nouvelles, qu'ils prétendent même n'être plus que des « constructeurs », qu'ils revendiquent le vieux titre de maître de l'œuvre, tout prêts à réunir à nouveau la profession d'architecte et le métier d'entrepreneur.

Jusqu'à la Révolution, en effet, l'architecte était à la fois le « deviseur de plans », suivant l'expression médiévale, et l'entrepreneur général. On ne distinguait pas toujours l'architecte du maître maçon. Dans nos

villages le maçon construit encore des petites maisons suivant des types habituels. L'architecte était un maçon supérieur à qui l'on faisait appel, lorsqu'il s'agissait d'élever un château, une église, un hôtel de ville, une maison importante. Salomon de Brosse ne donna pas seulement les plans du Luxembourg, il se chargea de l'entreprise et subit toutes les conséquences des malfaçons.

Lorsque plusieurs peintres et sculpteurs eurent quitté la corporation de Saint-Luc pour former une académie royale, que, de maîtres peintres, ils furent devenus « professeurs », les architectes eurent la même ambition et, en 1671, l'académie d'architecture était fondée. Dès lors pour n'être plus confondus avec les maîtres maçons, les architectes de l'Académie cessèrent de faire l'entreprise. Lorsque de Cotte, qui avait été l'entrepreneur de son beau-frère Jules Hardouin-Mansard, devint membre de cette Académie, il ne fut plus qu'un architecte, au sens moderne du mot. Les peintres du Roi, les sculpteurs du Roi, les architectes du Roi constituaient une élite; parfois le souverain les anoblissait, les décorait, et ils n'auraient pu, sans déroger, pratiquer un métier d'artisan.

A partir du XIX^e^ siècle, la distinction fut absolue. Le titre d'architecte, qui jadis était exceptionnellement donné à une petite aristocratie, fut accordé à tous les constructeurs. Le Code Guadet, approuvé au congrès de Bordeaux en 1895, sanctionna le divorce entre l'architecte et l'entrepreneur.

La suppression des corporations avait eu pour résul-

tat de rendre libre l'exercice du métier d'entrepreneur, et, — comme la distinction n'était pas encore faite, — celle de la profession d'architecte. On n'exigea pas de l'architecte un diplôme comme on en réclamait un au médecin, à l'avocat, qui, déjà à cette époque, exerçaient une profession libérale. Dès lors bien des gens s'intitulèrent architectes qui n'avaient ni la compétence ni les qualités morales nécessaires.

Les résultats, nous les connaissons : jadis le maître maçon ne se piquait de rien; il bâtissait la vieille maison de campagne, dont le charme est fait de simplicité et de bonhomie rustique. Aujourd'hui l'« architecte » du chef-lieu de canton ou du lotissement élève ces villas dont le « style » n'est pas moins prétentieux que le nom. Notre banlieue est déshonorée par ces bâtisses au toit coupé de noues, hérissé d'épis, percé de lucarnes, aux murs truffés de céramiques, aux fenêtres biscornues. Certes le client n'est pas sans péché; la petite bourgeoisie et le peuple, devenus souverains, ont imposé leur goût. Mais la clientèle moyenne d'autrefois était-elle plus éclairée ? Au moins l'entrepreneur ne songeait-il pas à se distinguer et, n'étant pas devenu « architecte », ne laissait-il pas errer une imagination trop souvent inculte. En fait il existait jadis, confondus sous le nom de maîtres maçons, un nombre très restreint de véritables architectes et un assez grand nombre d'entrepreneurs, fils, petits-fils d'entrepreneurs ou formés par la corporation.

La liberté eut une autre conséquence : elle permit à des individus, que rien ne préparait à cette profession,

de s'intituler architectes et de se livrer à des spéculations compromettantes. On s'aperçut au lendemain de la guerre, surtout dans les régions dévastées, des dangers que présentait une semblable liberté. Un grand nombre d'architectes ont demandé que leur profession fût réglementée comme elle l'est en certains pays étrangers et qu'un ordre des architectes fût créé, comme il existe un ordre des avocats. Un projet de loi fut déposé en ce sens et les derniers congrès des architectes s'occupèrent de la question et entendirent un remarquable rapport de M. Tournaire, membre de l'Institut et président de la Société centrale.

Toutefois le projet suscite des inquiétudes, dont quelques-unes méritent d'être connues, car elles expriment le malaise de l'architecture actuelle. Nous ne parlons pas des appréhensions de certains architectes démunis de diplômes et de références, qui craignent de ne pas entrer dans la terre promise, mais d'objections d'un ordre général.

Un grand prix de Rome, donc choisi jadis par l'Académie des Beaux-Arts, écrivait : « Les membres de l'Institut, quinze diplômés de l'école des Beaux-Arts de Paris ou non diplômés agréés par eux, enfin une trentaine de représentants des conseils régionaux, eux aussi diplômés ou non diplômés admis par le conseil supérieur », composeront le jury tout-puissant, qui recrutera l'ordre. « Tout sort du conseil supérieur et tout y retourne; il est le maître absolu d'une profession qui n'existera plus que par lui, et lui-même ne représente qu'un groupe unique : les membres de l'Ins-

titut, les diplômés et ceux qu'ils jugent dignes de s'assimiler. Le diplôme seul donnera la mesure de l'architecture française; on espère qu'elle y gagnera, mais, malgré la valeur réelle de ce diplôme et d'un grand nombre d'architectes diplômés, moins dociles que la masse aux routines du passé, on voit très bien ce que l'architecture française perdra à un pareil système, surtout dans un mouvement d'évolution moderne. Il faut composer le conseil supérieur, comme il est prévu dans le texte établi, mais il faut y joindre quelques membres dont le recrutement se ferait de telle sorte que leur présence au conseil nous préserve sûrement du règne néfaste de certains pontifes aussi arriérés que tyranniques. »

Ce que craint donc M. Michel Roux-Spitz, ce que, en un autre article, disait craindre également M. Frantz Jourdain, c'est que le titre d'architecte ne soit donné non pas à qui possédera les connaissances techniques, mais à qui présentera un billet de confession, certifiant que son art est pur de toute hérésie. Peut-être exagèrent-ils ce danger. Mais leur opinions, que nous rapportons en observateur impartial, prouvent les méfaits des esthétiques.

Certains architectes vont même plus loin et déclarent: « Ce titre d'architecte, à quoi me donnerait droit le diplôme, je ne le revendiquerai pas. » Quelques-uns d'entre eux, sortis de l'Ecole Centrale ou de Polytechnique, se diront ingénieurs. D'autres se feront entrepreneurs et renoueront la tradition interrompue depuis un siècle. Dès maintenant ne connaissons-nous pas un

architecte illustre, dont le nom demeurera dans l'histoire de notre art, qui, associé à ses frères, est entrepreneur ? Son exemple intéresse les jeunes gens et plusieurs d'entre eux ne dissimulent pas qu'ils l'imiteraient, s'ils en avaient les moyens financiers. Ils font remarquer que le client, particulier ou municipalité, y trouverait son avantage et pourrait conclure des forfaits. Pour l'architecte, ajoutent-ils, plutôt que d'être réduit, comme certains confrères, à travailler pour un entrepreneur, mieux vaut être entrepreneur soi-même. Ils reprochent à l'architecte d'aujourd'hui d'être un simple vérificateur des entrepreneurs, alors qu'il doit être un constructeur, au sens plein du mot.

Les adversaires répondent que le client n'aurait plus aucune garantie.

Beaucoup d'architectes se considéraient en effet comme les mandataires d'un client réputé mineur en fait d'architecture. Mais cette théorie entraînait des conséquences et rendait singulièrement lourde la responsabilité des architectes. Aussi d'excellents juristes soutenaient-ils que l'architecte était simplement un loueur d'ouvrage. Un arrêt de la cour de Cassation en date du 3 novembre 1926 a confirmé leur doctrine. En fait, les bons architectes ne cesseront pas d'être les conseils des clients, mais en droit, ils ne seront plus soumis aux obligations du mandataire.

Ces débats ne sont qu'un symptôme des transformations subies à la fois par l'architecture et par la profession d'architecte. Et, au vrai, elles ont les mêmes causes. Les progrès des sciences, des moyens de trans-

port, le changement des conditions économiques et sociales, le désir de confort et d'hygiène, les conceptions nouvelles de l'urbanisme, tout cela a profondément modifié l'art de bâtir. Par suite la profession d'architecte est devenue chaque jour plus complexe. Le simple architecte doit être capable de donner à son client un avis financier, de lui présenter des plans, de négocier pour lui l'achat d'une mitoyenneté, de lui recommander tel ou tel matériau, tel procédé de chauffage, tel mode d'éclairage, telle décoration intérieure. Il doit connaître les multiples circulaires ministérielles, les ordonnances préfectorales; il doit pouvoir restaurer un château Louis XIII, refaire une cheminée Renaissance, une voûte gothique, bâtir un hôtel de voyageurs, une banque, une maison d'édition, une école, un laboratoire. Il doit donc connaître toutes les techniques présentes et passées, la législation en vigueur; il doit satisfaire les besoins les plus divers.

Or la rapidité de la vie moderne et la nécessité de ne pas laisser dormir les capitaux engagés forcent l'architecte à concevoir vite, à exécuter rapidement. Peut-on exiger de lui qu'il soit en même temps un juriste, un ingénieur, un constructeur, un artiste, un historien, etc. ? Livré à ses seules forces, il n'a pas d'autre ressource que de consulter ses souvenirs d'école, qui parfois, et pour cause, restent obstinément muets, de faire appel à l'expérience d'un aîné qui est souvent pressé, ou de recourir à des livres qui ne traitent pas la question.

Aussi certains architectes sont-ils forcés d'abandon-

ner à l'entrepreneur les détails de la construction. Ils établissent un croquis, et l'entrepreneur fait exécuter les calculs par un ingénieur à son service.

D'autres architectes se sont associés : l'un se charge de rabattre les affaires et de traiter avec les clients, le second prépare les plans, le troisième surveille les chantiers. D'autres encore se sont unis à un juriste. Encore faut-il que l'architecte dispose de capitaux pour créer de pareilles « usines ».

Mais le jeune architecte, sans fortune, que deviendra-t-il ? Certaines professions ont compris qu'il était nécessaire de s'organiser. Des sociétés puissantes ont créé à frais communs des services techniques, des bureaux d'études et d'informations. Les architectes sont bien groupés en sociétés diverses — nous ne parlons pas des sociétés dont le seul rôle est de nommer un président et de lui créer des droits à quelque distinction; — les plus importantes possèdent des commissions de législation, des commissions techniques, mais ces commissions discutent les intérêts corporatifs généraux, elles ne constituent pas des organes de recherche et ne peuvent jouer ce rôle. Ces sociétés, imitant les grandes sociétés industrielles, ne pourraient-elles avoir des collaborateurs stables qui fourniraient à leurs membres les renseignements désirés, suivant un tarif fixé ? Un architecte doit-il résoudre une question de mitoyenneté ? Au lieu de perdre son temps à étudier les textes, dont la portée lui échappe parfois, parce qu'il n'est pas vraiment un juriste, il confierait le dossier au contentieux de la société. Doit-il vérifier

les calculs de l'entrepreneur, il les soumettrait au bureau spécial. Est-il chargé de restaurer un édifice et désire-t-il savoir quels documents il pourrait consulter, quel édifice contemporain il pourrait étudier, il s'adresserait aux archéologues-conseils.

On nous dira : « Tout cela regarde beaucoup plus les sociétés d'architectes que les lecteurs d'un volume. » Nous croyons qu'il n'est pas indifférent à des clients éventuels de savoir comment est organisée la corporation des architectes et quels sont ses soucis actuels. Et puis la question que nous traitons est un élément d'un problème plus général. La complexité de la vie moderne exige ou bien une spécialisation plus grande ou bien une organisation plus complète. La spécialisation a un grave défaut, elle risque de diminuer chez l'individu la conception de l'ensemble.

L'organisation présente un inconvénient contraire : elle incite l'individu à se reposer sur des spécialistes et à se contenter de notions vagues. Cet inconvénient offre moins de danger; la lutte pour l'existence amènera fatalement les meilleurs à se perfectionner eux-mêmes : pour savoir demander un renseignement, il faut avoir déjà exécuté un travail préparatoire. L'organisation a montré les résultats qu'elle pouvait donner dans le domaine économique. Le syndicalisme, qui fut d'abord un instrument politique, une arme pour la lutte des classes, peut devenir un moyen de progrès. Les associations patronales ont prouvé leur utilité. Les intellectuels ont longtemps répugné à toutes les formes d'association. Plus la profession

libérale se rapproche du métier, plus la pensée a besoin pour se réaliser de moyens matériels, plus aussi l'organisation est nécessaire. Le poète, le musicien se passent d'un syndicat pour écrire un sonnet ou une symphonie. L'historien doit déjà utiliser des bibliographies, des répertoires que seules peuvent élaborer des sociétés. L'architecte a besoin d'une association qui ne soit pas seulement un club, où se choquent les petites rivalités humaines, mais qui soit un appui réel et un conseiller efficace.

◆

La crise que traverse l'architecture contemporaine est due à la rapidité de l'évolution qui s'est produite au cours du XIX[e] siècle, qui a transformé la société moderne, les mœurs, les procédés de construction, les idées artistiques, mais a modifié à peine l'enseignement et l'organisation professionnelle. Cette crise est l'expression de cet antagonisme. L'opposition qui existe entre les jeunes peintres et leurs aînés n'a qu'une importance morale, mais n'a guère d'influence pratique, car, muni d'une toile et de couleurs, chacun d'eux est libre de réaliser sa pensée. Il n'en va pas tout à fait de même pour les architectes. D'abord la profession est très hiérarchisée; l'Etat, les villes emploient de nombreux architectes qui dépendent des aînés, et puis les clients importants s'adressent plus volontiers aux architectes qui occupent des places officielles. Or les plus âgés continuent à défendre une

esthétique, qui était celle de leur jeunesse; ils s'étonnent des tentatives nouvelles, parce qu'ils étaient habitués à des formes traditionnelles. Les jeunes, qui de leurs yeux émerveillés ont vu les progrès de l'électricité, entendu les recommandations des hygiénistes, pratiqué les sports, admiré le ciment armé, ont une mentalité toute différente, si différente que certains, par réaction, renient tout le passé et ne sont pas moins esclaves de formules que les plus anciens.

Beaucoup d'architectes français, qui ont atteint la maturité, élèvent heureusement des édifices qui demeureront et qui seront un témoignage des fortes qualités de la race. Ils conservent la science du plan, héréditaire chez nous, et le respect de la bonne construction; ils cherchent à dégager un style. Mais, dans le fracas des discussions, leur voix risque d'être couverte. Il importe de rappeler aux aînés et d'apprendre aux jeunes le danger des théories exclusives et du verbalisme littéraire. Il importe de rappeler à l'étranger que les plus bruyants de nos architectes ne sont pas toujours les meilleurs.

Le rôle des architectes n'est pas d'élaborer des doctrines. Sous Louis XIV les protagonistes des deux théories qui les divisèrent étaient des architectes d'occasion : Blondel était un ingénieur militaire, un mathématicien; Perrault était un médecin. Que les architectes nous bâtissent des maisons pratiques, distribuées suivant les nécessités d'aujourd'hui, les mœurs de notre temps, les préceptes de l'hygiène, les conditions économiques; qu'ils s'informent des travaux des ingé-

nieurs, qu'ils s'inspirent des exemples du passé, non pas pour imiter leurs prédécesseurs, mais pour évoluer comme eux, non pas pour copier les formes, mais pour comprendre l'esprit, que leur décoration soit l'expression même de leur plan et de leur construction et, ce jour-là, sans avoir eu besoin de philosopher, ils auront créé un style.

Les théories n'ont jamais enfanté des chefs-d'œuvre. Elles ne sont que le divertissement d'esprits spéculatifs. Et surtout elles ne doivent pas régir l'architecture et diviser les architectes en justes et injustes, en élus et réprouvés, car, pour reprendre un mot de Pascal : « La tyrannie consiste au désir de domination, universel et hors de son ordre. » L'ordre de l'architecture — et M. de la Palisse n'y eût pas contredit — ce n'est pas de disserter, c'est de construire. Tout le reste est littérature.

La Peinture

L'honnête homme, que nous avons entraîné dans une promenade à travers Paris et qui s'étonnait devant la diversité des banques, théâtres et maisons d'aujourd'hui, n'éprouvera pas moins de difficultés à définir la peinture actuelle, lorsqu'il aura parcouru les salons des artistes français, de la Nationale et du Palais de Bois.

Peut-être son étonnement serait-il moins justifié en face des tableaux que des monuments. Dans le passé les œuvres des peintres ont toujours présenté plus de diversité que celles des architectes. Au temps de Louis XIV comme de Napoléon I^{er}, le constructeur devait se soumettre à des nécessités économiques et matérielles qu'ignoraient les peintres. Supposez un architecte et un peintre, également munis des petites rentes qui leur permettaient, avant la guerre, de vivre indépendants et résolus à ne suivre que leurs goûts; le premier risquait fort de n'exercer son art que très rarement: le second pouvait peindre tous les tableaux qu'il lui plaisait. On ne bâtit pas une maison particulière, moins encore une église, pour prouver son talent et défendre

des idées esthétiques; il suffit de quelques toiles et de quelques tubes de couleur pour exécuter des tableaux qui peuvent s'empiler en un coin de l'atelier. Le nombre des amateurs susceptibles d'acheter un tableau est aussi plus grand que celui des gens capables de se faire bâtir un hôtel et les premiers ne répugnent pas à quelque fantaisie que s'interdisent les seconds.

La variété a donc toujours été plus grande chez les peintres que chez les architectes. Au XVII^e^ siècle, à côté d'un Poussin produisaient les Lenain, les Dumesnil de la Tour et autres réalistes, au XVIII^e^ siècle, au moment où David célébrait les héros de l'antiquité, Greuze mettait en scène ses paysans et Boilly ses bourgeois; sous l'Empire tandis que les peintres de l'Institut s'adressaient aux sculpteurs grecs ou romains, aux grands modèles italiens, les petits maîtres mêlaient à la tradition des intimistes hollandais celle des galants illustrateurs de notre pays. La manière n'était pas moins différente que l'inspiration : la netteté d'un Guérin est contemporaine du modelé vaporeux d'un Prud'hon; la technique d'Ingres n'est pas celle de Delacroix; la facture savante, mais simple d'un Corot n'est pas la cuisine d'un Decamps. Cependant on pouvait voir aux mêmes salons Ingres et Delacroix, Corot et Decamps.

Nous ne devons pas nous étonner de rencontrer dans les expositions d'aujourd'hui, à côté d'œuvres bien sages, les envois d'artistes avancés. Il existe encore des différences assez nettes entre beaucoup des tableaux réunis au Grand Palais et beaucoup des toiles abritées

au Palais de Bois, mais ces différences s'atténuent. Seule la couleur des tapis permet de savoir qu'on passe du domaine des Artistes Français dans celui de la Nationale; l'invitation commune de ces deux sociétés porte la signature de leurs présidents; la République officielle des arts est gouvernée par deux consuls. On retrouve à la Porte-Maillot des exposants qu'on a déjà rencontrés aux Champs-Elysées. Les ardeurs s'apaisent; les fauves rugissent moins fort. Le public est blasé et regarde d'un œil ironique les pires folies. Au Palais de Bois les survivants du cubisme semblent une espèce en voie de disparition, dont on conserve en un boxe quelques échantillons pour la curiosité des historiens. Les partis politiques ne sont pas les seuls qui s'édulcorent en vieillissant. Nous sommes en une période de bonace. Peut-être le désir de tranquillité politique, financière et sociale que ressentent tant de Français n'est-il pas étranger à ce changement de mentalité.

A bien regarder les œuvres on s'aperçoit pourtant que les peintres ne s'entendent ni sur la conception de l'art, ni sur l'objet de la peinture, ni sur les sources d'inspiration, ni sur les procédés techniques. Nous avons essayé de montrer que l'attachement à des doctrines différentes expliquait, en grande partie, les caractères opposés de l'architecture actuelle; est-il possible de trouver les raisons de ces diversités que nous constatons chez les peintres ? Il ne s'agit ici ni d'approuver ni de condamner, mais d'expliquer l'art de notre temps.

La grande controverse qui s'est émue au temps du romantisme n'est pas encore terminée. La peinture doit-elle représenter la beauté ? doit-elle exprimer le caractère ? La doctrine classique enseignait que la Beauté parfaite n'existe pas dans la nature, mais qu'elle s'y trouve en puissance. Le peintre, qui porte en soi l'idée innée de la Beauté, emprunte à l'expérience les divers éléments nécessaires à la création de son œuvre; il s'inspire du modèle vivant et le soumet au contrôle du canon découvert par les anciens. Comme la perfection est un attribut de la divinité et que la divinité est une et universelle, il n'y a qu'une seule beauté, éternelle, indentique sous toutes les latitudes. La beauté plastique est donc conçue de la même manière que la beauté architecturale et présente les mêmes caractères rationnels et généraux.

On sait les conclusions tirées de cette doctrine : le dessin l'emporte sur la couleur, parce que le dessin est géométrie, donc raison, et que la couleur est objet de la sensibilité et qu'elle est soumise à toutes les variations individuelles. Le peintre doit représenter ce qu'il y a de plus général dans l'univers, c'est-à-dire éliminer tout ce qui est diversité, caractère local, tout ce qui marque un pays, une époque. Au-dessus du réel, il y a l'idée.

Mais les hommes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ne pouvaient s'arrêter à cette conception platonicienne; si leur éducation était classique, elle était aussi chrétienne; elle n'ignorait point les mouvements de l'âme et portait sur eux des jugements de valeur. Le peintre

ne devait pas seulement montrer de nobles attitudes, mais aussi exprimer les passions, la colère, l'étonnement, la magnanimité. Il notait les gestes qui correspondaient à un sentiment; Le Brun faisait des conférences sur ce sujet et Caylus, un siècle plus tard, fondait le prix d'expression.

Une hiérarchie s'établissait entre les œuvres : le peintre qui peignait l'homme et ses passions et qui s'appelait un peintre d'histoire l'emportait sur le portraitiste qui se contentait de représenter des individus, sur le peintre de genre qui montrait les hommes d'un temps, d'un lieu en des occupations familières. Le paysagiste qui animait ses décors harmonieux de petites scènes empruntées à l'antiquité ou à la Bible était plus estimé que le paysagiste qui se contentait de bergers ou de troupeaux, mais tous deux paraissaient supérieurs au peintre de natures mortes. Ce n'était pas le talent de l'artiste, mais l'objet de son art qui servait de base aux classifications. Comment une société si fortement hiérarchisée n'eut-elle pas élevé l'homme qui tenait commerce avec Jupiter ou Alexandre au-dessus de l'auteur de bambochades ou de l'honnête peintre qui faisait sa compagnie de vieux luths, de pots à tabac, de miches de pain et de chapons ? Il existait entre eux toute la distance qui sépare la matière de l'esprit. Le peintre d'histoire était instruit à l'Académie et seul pouvait accéder aux charges de cette compagnie et à l'emploi de professeur; les « peintres de manière » se formaient aux Gobelins et demeuraient toujours les roturiers de l'art. De cette

époque date la conception de l'enseignement académique : le professeur doit avant tout former l'esprit de son élève.

Dès le règne de Louis XIV la doctrine classique fut critiquée. Les partisans de la couleur s'opposèrent aux partisans du dessin, les rubenistes aux poussinistes; les défenseurs des modernes à ceux des anciens. Ce ne fut pas seulement entre architectes, entre Blondel et Perrault que fut débattue la question de savoir si la beauté existait en soi ou si elle n'était que le résultat d'une habitude; toutefois, dans un cas comme dans l'autre, on ne pensait pas que l'artiste pût se proposer une autre fin que la Beauté.

Il faut attendre les dernières années du XVIII[e] siècle pour voir apparaître une conception nouvelle de l'art. Diderot avait professé que la peinture devait représenter les mouvements les plus violents de l'âme, que les passions du père de famille étaient plus intéressantes que celles d'un héros grec ou romain, éloigné de nous par le temps et par le rang. Greuze avait obéi à ses prescriptions et publié ses « figures de caractère ». Le caractère, ce mot fit fortune. A vrai dire les portraitistes français n'avaient jamais négligé le caractère. Dès le milieu du siècle, certains artistes avaient représenté leurs modèles tels qu'ils étaient et non plus tels qu'ils voulaient paraître; ils n'avaient pas hésité à les montrer en robe de chambre et bonnet de nuit.

Vers 1790 ces idées s'étaient répandues. A Rome dans les cafés, de grandes discussions partageaient les

artistes en deux camps : les uns tenaient pour Raphaël et la Beauté, les autres pour Michel-Ange et le caractère. Les Italiens et quelques Français formaient le premier groupe, des Allemands et d'autres Français le second. Le romantisme ne fit qu'exalter le caractère; la préface de Cromwell est une longue variation sur ce thème. Le peintre n'est plus condamné à représenter éternellement des héros grecs et romains; il conquiert le droit au caractère, voire même à la laideur. Cependant il n'abandonne pas tout souci de noblesse; s'il peint des individus et non plus seulement des types, ce sont encore des personnages rares : le Giaour, le Pacha, Hamlet, Dante. S'il nous montre le Forum et le Tibre, tels qu'ils sont, il choisit encore d'harmonieux paysages; s'il ne croit pas déchoir en plantant son chevalet devant les moulins de Montmartre ou les chênes de Fontainebleau, il répand sur la pauvreté du sol toute la richesse de la lumière; il déploie les ramures devant un ciel lourd d'orage.

Le naturalisme ne fit que tirer les conséquences du romantisme. Il y fut aidé par les caricaturistes qui s'amusèrent à croquer M. Prudhomme indigné ou les lorettes vieillies. Et voilà que Courbet, au grand scandale de l'Impératrice Eugénie, peint des femmes au bain qui ne sont plus des nymphes, mais de robustes « percheronnes » à la croupe rebondie. Le Titien étendait sur son lit Vénus, Ingres une odalisque, Manet Olympia. Mais l'Académie des Beaux-Arts, cette héritière de l'ancienne académie royale de peinture et sculpture, n'avait pas renoncé à l'ancienne conception

et MM. Bouguereau et Gérome défendaient les droits de l'esthétique violée. Les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts traitaient en hérétiques les élèves qui pactisaient avec les modes nouvelles. Manet, si réservé en ses manières, si naturellement distingué, semblait un malappris sans éducation à des peintres qui se conduisaient souvent en rapins, mais qui défendaient les saines doctrines. Longtemps le salon des Artistes français sembla le refuge des hommes bien pensants et les naturalistes n'avaient pour abri que le salon des refusés ou les éphémères baraques en planches qu'ils élevaient place de l'Alma.

Il est facile de découvrir aujourd'hui dans les tableaux qui nous sont présentés des traces de toutes ces écoles. On rencontre encore au Grand Palais des nus traités suivant les vieilles formules, des portraits exécutés selon les anciennes manières. Les robes somptueuses, les colliers de perles, les fauteuils Louis XV semblent garantir non seulement le rang social du modèle, mais la bonne éducation artistique du peintre. Les femmes du monde, prenant des attitudes soigneusement méditées, sont congrûment rajeunies, embellies, idéalisées. L'effigie du général — le cadre est d'or fin comme les broderies du képi — est timbrée de ses armes. Le professeur, le magistrat, ont revêtu la robe; ils posent dans l'appareil extraordinaire de leur costume de cérémonie. L'académicien est assis à son bureau en habit vert, comme s'il endossait cet uniforme pour écrire sa correspondance, ainsi que M. de Buffon mettait ses manchettes de dentelles pour célébrer la

plus noble conquête que l'homme eût jamais faite. Feu M. Gabriel Ferrier ou feu M. Flameng pouvaient croire qu'ils descendaient de Largillierre et de Nattier. Ces portraits conviennent aux riches salons aménagés par les bonnes vieilles maisons du faubourg Saint-Antoine.

A côté de ces peintres épris de luxe, d'étoffes, de joyaux, de « mondanités », il en est qui dans leurs portraits recherchent le style, tout comme faisait M. Ingres. Ils se rappellent son dessin précis, sa composition harmonieuse, sa ligne nette, ses couleurs sans empâtement. Quelques-uns, à force de conscience, de scrupuleuse observation, atteignent à la beauté.

D'autres, au contraire, se plaisent à souligner le caractère. Manet avait représenté Zola au milieu de ses objets familiers, en son veston de velours quotidien. Aujourd'hui, cette conception du portrait ne choque plus personne, mais beaucoup d'artistes ne se contentent pas de ces moyens d'expression : ils exagèrent le caractère. Un des premiers qui inventa le mot « caractérisme » fut, semble-t-il, Raffaelli. On sait le succès de cette formule, surtout en Allemagne. Toute une école s'y intitula « caractériste ». Le caractérisme est, dirions-nous volontiers, le romantisme du naturalisme. Les romantiques avaient déjà cherché le caractère, mais ils n'avaient pas négligé les détails secondaires. Seul peut-être Daumier, habitué à la caricature, avait dans ses toiles éliminé tout l'accessoire. A la fin du siècle, Toulouse Lautrec dépassant le naturalisme, simple reproduction du réel, opéra comme lui, avec

des moyens techniques différents. Des artistes formés dans le milieu symboliste adoptèrent un schématisme décoratif. Les « caractéristes » se contentent d'indiquer les éléments essentiels, et finissent par suggérer plus qu'ils ne représentent : les effigies de M. Matisse pourraient être rangées parmi les œuvres caractéristes. Une telle conception peut facilement ramener à la caricature : M. Van Dongen est là pour le prouver. Néanmoins il n'y eut pas en France une école « caractériste » comme il en existe une en Allemagne et surtout aucun écrivain ne s'efforça, croyons-nous, d'établir une métaphysique du caractérisme, comme le firent chez nos voisins MM. Fechter et Marzynski. Un caractérisme latent se révèle pourtant chez beaucoup de nos peintres, plus évident chez certains artistes d'origine étrangère qui se plaisent à exagérer et qui ont vécu outre-Rhin.

Que l'on examine les nus qu'exposent si volontiers aujourd'hui les jeunes artistes et l'on verra combien différente est leur conception de celle, nous ne dirons pas des académistes, mais même des naturalistes. Alors que les anciens donnent aux formes une rondeur massive, aux lignes une souplesse sinueuse, les jeunes répugnent à ces préoccupations ; ils ne se montrent pas aussi difficiles sur le choix du modèle. Tout corps féminin n'a-t-il pas son caractère ? On affirme que les transformations sociales ne sont pas étrangères à ce fait : beaucoup de pauvres filles, venues de Russie ou de l'Europe centrale, après avoir souffert de la Révolution ou des misères de la guerre, ont présenté aux

artistes un corps amaigri par la faim et non pas les charmes rebondis qu'ils demandaient à leurs devancières. La mode actuelle qui exige des « garçonnes » une minceur anguleuse n'est pas sans influence sur une telle esthétique. Tout cela est exact, mais ne suffirait pas à expliquer le goût pour de pareils types. Jadis les peintres réduisaient tous leurs modèles à un commun dénominateur académique. Aujourd'hui ils se plaisent à indiquer l'ossature, à montrer les articulations des genoux et des coudes, la tension de la peau sur les côtes et les hanches, la chute flasque des seins. Ils ne résistent pas au désir de scandaliser un peu le visiteur pudibond et étalent avec complaisance toutes les pilosités que supprimaient ou cachaient leurs prédécesseurs.

Des moralistes s'indignent de ce réalisme. Et pourtant ces peintres sont-ils réalistes ? Il y a deux réalismes, celui de l'inspiration, le naturalisme, tel que l'entendait Zola, celui qui dans la nature ne choisit pas le détail le plus noble, le plus beau, mais le plus habituel, — et le réalisme de la représentation, celui qui prétend montrer le modèle tout entier, et qui procède par analyse. Or si ces jeunes artistes sont réalistes au premier sens du terme, ils ne le sont pas au second, alors que les peintres plus âgés, au contraire, le seraient au second sens et non pas au premier. Par le fait même que les jeunes peintres exagèrent, ils déforment la ligne, le volume; ils finissent par schématiser. Leur conception de l'art reste en partie décorative.

C'est précisément cette concomitance d'une inspira-

tion réaliste et d'une exécution décorative, cette opposition entre la recherche de l'essentiel et le choix d'éléments souvent rebutants qui déconcerte les visiteurs et qui empêche une juste appréciation. Le public admet fort bien que, dans un panneau ornemental, on stylise un oiseau, une architecture; il ne peut comprendre qu'on traite de même ces pauvres corps efflanqués et qu'on prenne plaisir à insister sur des détails ou des tares anatomiques.

Ce qui l'étonne plus encore, c'est que l'interprétation de la nature est différente chez ces peintres. Les uns s'appliquent à combiner des lignes, les autres à rendre des volumes, d'autres encore à faire jouer des couleurs. Les impressionnistes par leur inspiration étaient des réalistes; ils prétendaient avec des procédés techniques nouveaux peindre une « tranche de vie », le premier paysage venu. Gauguin avait réagi au nom de l'idéalisme, de la décoration; Cézanne au nom du relief, et l'on vit, parallèlement, deux écoles travailler. Les décorateurs étalaient sur une surface plane leurs couleurs en un certain ordre assemblées. M. Maurice Denis représente encore ce groupe dont l'influence, semble-t-il, diminue. Cézanne est toujours admiré. Il est des artistes qui ont adopté jusqu'aux stries obliques, jusqu'aux hésitations de son pinceau, jusqu'à sa manière elliptique. La plupart ont compris la leçon qu'il avait donnée et ont cherché à retrouver la solidité de la matière, à reconstituer l'espace, alors que les impressionnistes ne voyaient qu'une danse d'atomes colorés, qu'un tourbillonnement de formes sans fixité

ni épaisseur, qu'un frémissement d'atmosphère.

On a voulu faire honneur aux cubistes de cette conversion. Il ne faudrait pas se laisser duper par l'enseigne de cette école. Les cubistes ont souvent voulu représenter la troisième dimension, mais ils n'ont pas toujours donné à ce problème une solution plastique, ils ont été plus géomètres que sculpteurs, plus intellectuels qu'objectifs. Entre l'Estaque dessinée par Cézanne et une montagne représentée par un cubiste, il y a la même différence qu'entre une pyramide et son épure. Les cubistes se sont amusés à décomposer l'homme en cylindres, en sphères, en troncs de cône, mais ils se sont contentés de ces dessins de machine et, fut-ce par conviction personnelle ? fut-ce en ce temps d'automobilisme, par une superstition, un peu primaire, de la science ? fut-ce simplement par besoin d'étonner le public ? certains en sont arrivés à peindre des engrenages, des leviers, des cames et des roues. A force de schématiser ils en vinrent même à juger inutile toute représentation et quelques-uns se contentèrent d'écrire en lettres au pochoir l'objet qui aurait pu occuper cette place, comme les Japonais, en leurs décors, remplaçaient par le mot forêt, inscrit sur des écriteaux, la multitude des arbres. L'art cubiste, qui avait commencé par être un résumé, un épannelage, devenait une idéographie.

Le sens décoratif, cependant, n'abandonnait pas les cubistes, sens des lignes autant que des couleurs. Des diagonales coupaient le tableau, suivaient le manche d'un violoncelle, l'avant-bras d'une femme, la jambe

d'un homme et s'achevaient en un pied de table qui renonçait à la verticalité pour obéir au schéma délibéré. Les couleurs étaient limitées par des sections arbitraires qui ne correspondaient pas aux arêtes des plans. Savamment combinées, elles étaient réparties en figures géométriques, si bien que le cubisme, né d'une réaction contre l'impressionnisme et le décor plat des symbolistes, revenait par un détour à la composition ornementale. Ils étaient logiques, ces cubistes, qui se contentaient eux aussi d'assembler en un certain ordre des couleurs pures indépendamment de toute ressemblance avec le monde extérieur. C'est là ce qui explique l'influence du cubisme sur l'art décoratif. Les meilleurs tableaux cubistes sont peut-être des tapis ou des reliures d'aujourd'hui. Les quelques cubistes qui exposent encore au Palais de Bois ne nous semblent donc pas des annonciateurs des temps nouveaux, mais des retardataires, attachés aux recettes d'hier, comme les plus vieux exposants des Artistes Français le sont à celles d'avant-hier. N'avons-nous pas dit que leurs congénères architectes nous paraissent animés du même esprit rétrograde que les classiques les plus entêtés ?

Il fallait donc trouver un autre moyen de restaurer le relief en peinture. Ces tentatives, nous dirions presque ces tâtonnements, ne doivent pas nous étonner. Tout est réaction perpétuelle et recommencement dans l'histoire de l'art. En Italie, après avoir été idéographique aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, la peinture avait, au XIV^e^, obéi à une conception décorative. Les Giottesques, ne comprenant pas tous l'exemple de leur maître,

juxtaposaient les figures de la Vierge et des Saints, sans doute pour édifier les fidèles, mais aussi pour établir des symétries, balancer des masses et mettre des couleurs en harmonie. Sous l'influence de miniaturistes septentrionaux, des statuaires gothiques et des architectes florentins, épris de perspective, une évolution se produisit. Au début du XV^e^ siècle Masolino et surtout Masaccio découvrirent l'espace, le relief. Ils considérèrent le réel comme une collection d'objets discontinus, indépendants, se succédant à partir du spectateur, alors que pour les Byzantins et les Italiens des XII^e^ et XIII^e^ siècles, le réel était une projection de l'esprit, une illustration de l'idée, que pour les hommes du trecento il était une composition sur un écran à deux dimensions. Pour les scholastiques la vérité était « adæquatio rei et intellectus », mais ils insistaient sur le dernier terme; les hommes de la Renaissance soulignèrent le premier. Masaccio et ses successeurs conçurent l'espace visuel sur le type de l'espace tactile. Elèves et amis des sculpteurs, ils dressèrent leurs personnages comme autant de statues, leurs monuments comme autant de solides géométriques, que ne relie pas encore l'atmosphère. Il faudra attendre la fin du XV^e^ siècle pour voir apparaître la perspective aérienne. Ils imaginèrent du moins des procédés nouveaux pour rendre ce relief; ils se passionnèrent pour la perspective qui fixait la position réciproque des objets, pour l'éclairage qui les modelait.

Les artistes de notre époque, ont suivi une évolution analogue. Après les idéogravures cubistes et les déco-

rations symbolistes, eux aussi prétendent conférer aux corps, aux arbres, aux maisons, une consistance qu'ils avaient perdue. Un village, c'est une réunion de polyèdres, cubes, parallélépipèdes, pyramides, dont un côté est franchement éclairé et dont l'autre projette une ombre entière, sans aucun de ces papillottements chers aux impressionnistes. Un arbre devient un pain de sucre, une boule, comme dans les maquettes des architectes, comme dans les bergeries de Nuremberg. Un excellent savant, plus habitué à l'étude de la peinture ancienne que porté à la compréhension de la moderne, parlait un jour devant nous, non sans quelque mépris, du schématisme de ces peintres. Nous découpâmes dans une photographie de la *Pêche miraculeuse* de Conrad Witz (musée de Genève) un morceau de paysage et nous montrâmes à cet érudit cette montagne épannelée, ces arbres en bois tourné, ces murs bien équarris. Tout ce qui le scandalisait chez nos contemporains apparaissait déjà chez le vieux maître suisse. On pourrait multiplier les rapprochements, qui ne sont pas toujours le résultat des coïncidences.

Une telle représentation de la matière est fort différente de celle qu'on pratique dans les ateliers académiques. Quelques peintres dont la science du dessin est assez restreinte se sont mis facilement en état de grâce primitive et leur naïveté n'est trop souvent que le résultat de leur ignorance. Ils épèlent, hésitent, recommencent; ils embrèvent les membres les uns dans les autres, comme s'ils construisaient un bonhomme de bois à tenons et mortaises. D'autres, au contraire,

qui connaissaient la bonne manière d'articuler un bras, de dessiner une rotule, à qui les patrons avaient transmis la méthode héritée des patrons, ont à leur tour adopté cette manière. Nous voyons des prix de Rome, experts en toutes les roueries de l'académisme, déformer volontairement les figures : tel allonge et gonfle les cous comme un jabot de pigeon, tel autre bombe les fronts, élargit le pédoncule du nez et aiguise les narines, tel autre amincit les hanches, tourne les seins comme des boules de billard, tel établit les torses sur des jambes qui semblent avoir été dessinées à Bagnoles de l'Orne et sur des chevilles atteintes de périostite. Ils expriment ainsi leur dégoût pour les types banals, pour le lamentable réalisme anatomique, pour toutes les pauvretés scolaires qui encombrent les cartons des ateliers. Nous le savons, ils créent à leur tour une manière qui se démodera ; ils ont de ridicules imitateurs. Mais faut-ils encore s'indigner ? Ingres, en un temps, ne procéda-t-il pas de même, lorsqu'il voulut s'affranchir du formalisme davidien ? Lui aussi n'exagéra-t-il pas les proportions de Francesca et de Thetys ? Ces prix de Rome, qui sont cultivés, se réclament de son exemple.

Un désir est commun à tous ces artistes, celui de subordonner le sentiment à l'intelligence. Les réalistes et les impressionnites n'étaient certes pas des intellectuels, même lorsqu'ils se croyaient, tel Courbet, les missionnaires d'une doctrine sociale, les interprètes de Proudhon. Le peintre d'Ornans pouvait s'imaginer qu'il prêchait l'égalité, lorsqu'il montrait le dur labeur

des casseurs de pierre, l'anticléricalisme, lorsqu'il représentait des curés en goguette. Sa peinture n'en était pas moins aussi peu intellectuelle que possible. Le père Corot disait : « Je peins une poitrine, tout comme je peindrais une boîte au lait ». Beaucoup d'artistes, qui n'avaient pas sa finesse et son humour, avaient pris ce mot à la lettre et ne cherchaient pas plus loin. Les impressionnistes s'installaient là où la lumière venait danser à travers les arbres et se morceler sur l'eau. Ils répugnaient par système à toute construction.

Le groupe de Pont-Aven, qui prétendait se libérer de la stricte imitation de la nature, Seurat, qui composait ses tableaux suivant des formules géométriques, les élèves de Gustave Moreau, bref, entre 1890 et 1900 les plus curieux d'entre les artistes voulurent, sous l'influence du symbolisme, réintégrer la pensée dans l'art. Trop souvent ils manquaient de véritable culture et beaucoup d'entre eux se heurtèrent à l'écueil qui est celui des autodidactes et que nous avons rencontré sur la route des architectes, à la littérature.

Ils pouvaient avoir renoncé au naturalisme des impressionnistes, ils n'en restaient pas moins fidèles à certaines formes du subjectivisme : le symbolisme voulait suggérer plus que décrire; il s'adressait plus au sentiment qu'à l'intelligence. La doctrine bergsonienne de l'intuition correspond non seulement aux essais littéraires, mais aux tentatives picturales de cette époque. L'impressionnisme voulait exciter chez le spectateur la sensation fugitive ressentie par l'au-

teur; le symbolisme, éveiller le sentiment pur au moyen des sons, des formes ou des couleurs. Le rôle de la sensibilité restait primordiale.

Les conséquences de ces faits ont été multiples; nous les constatons en notre temps même où les idées artistiques se sont modifiées. Le jour où l'on affirma qu'il suffisait d'éprouver une impression vive, d'être doué d'une sensibilité aiguë, pour exécuter une œuvre intéressante, le moindre coup de pinceau sembla prendre une valeur singulière. Les maîtres anciens n'avaient pas ignoré la pochade sur le terrain, mais ils la considéraient comme une simple étude, comme une préparation au tableau médité ensuite dans l'atelier. La pochade devint, au contraire, l'expression la plus directe, la plus fraîche de la sensibilité. La tentation était grande pour les peintres : lequel d'entre eux n'a une fois dans sa vie exécuté une fort jolie pochade ? Le difficile, ce n'est pas d'esquisser, c'est d'achever un tableau. Le public se passionna pour ces « confessions », les amateurs se disputèrent les croquis d'un artiste, fort émouvants pour l'historien, mais qui n'en sont pas moins des croquis. Quiconque ressentit sa petite impression se crut digne des honneurs de la cimaise.

La réaction contre les virtuosités académiques avait le même résultat. On était las des tours de force exécutés par des peintres qui trop souvent se complaisaient à

des airs de bravoure. On crut qu'il fallait rendre le métier responsable de leur indigence intellectuelle. On s'éprit de la naïveté. Cézanne, qui était une manière de génie, mais de génie trop souvent aphasique, qui peignit, avec une longue patience, des œuvres admirables, mais qui renonçait à achever les toiles où il ne parvenait pas à s'exprimer, Cézanne fût invoqué comme exemple et l'on imita non seulement ses qualités, mais encore ses imperfections. On vanta le douanier Rousseau, qui avait le sens inné de la décoration, mais qui était néanmoins un primaire de la peinture. On découvrit l'art nègre, et l'on crut y entendre le balbutiement de peuples jeunes, alors qu'il n'est peut-être que le rabâchage de vieux mots déformés. On exposa les dessins qu'exécutaient les bambins des écoles communales. Et voici que les peintres éprouvèrent quelque honte à savoir tracer une droite et rompre un ton : ils représentèrent les maisons de guingois, les tables de travers; ils peinturlurèrent les toits de vermillon ou de cobalt sous prétexte que les tuiles sont rouges et les ardoises bleues. Des jeunes femmes se mirent à zézayer en peinture et se crurent permis de minauder avec puérilité. Dadaïsme en littérature, esprit primaire en pédagogie, infantilisme en peinture !

Certes, nous ne nions pas le charme de certains essais, il y a des auteurs qui ont du talent; certes, nous ne méconnaissons pas la nécessité d'une réaction contre un académisme épuisé et stérile; certes, nous savons qu'on découvre parfois en ces tableaux un rose « délicat », un bleu « charmant », une arabesque « amu-

sante », mais en vérité, tout cela suffit-il à constituer un tableau ?

Beaucoup d'amateurs se l'imaginèrent et jamais on n'a tant peint qu'aujourd'hui. Toute jeune fille qui dans sa province suit le cours de mademoiselle X... « ancienne élève des ateliers de Paris », rêve d'envoyer au salon et expose sur la galerie du pourtour sa bourriche de fleurs ou le portrait au pastel de son petit chien; tout employé d'octroi, qui le dimanche s'installe sur les berges de la Seine ou les rives de la Marne, rêve que ses œuvres vaudront un jour 600.000 francs, comme celles du douanier Rousseau. Et le docteur Z..., qui a été remarqué au salon des médecins, et le chef de gare qui triomphe au salon des cheminots et l'avocat, que félicite le ministre à l'inauguration du salon du Palais, tous soumettent annuellement leurs productions au jury du Salon et le jury, bon enfant, les admet pour ne pas contrister l'ami un tel, sans se douter qu'il lasse la patience des visiteurs, agace les connaisseurs, discrédite le Salon et compromet le prestige national.

Pour n'être pas confondu en cette cohue, les artistes ont organisé des expositions particulières, mais les amateurs, les étrangers les ont imités. Les galeries sont apparues çà et là; elles ont expulsé de la rue de Seine jusqu'aux troquets! Chaque semaine quarante, cinquante artistes sollicitent l'attention. Jadis le peintre préparait lentement un ou deux tableaux pour le Salon. Aujourd'hui il en peint trente pour son exposition particulière, trois pour les Artistes français, deux

pour les Tuileries, un pour l'exposition d'hiver à Nice, six pour l'exposition d'été à Biarritz, quatre pour l'exposition de propagande au Guatémala. Un de ces jours nous entendrons des artistes annoncer, comme Ford ou Citroën, leur production quotidienne.

Ce goût pour la pochade, cet engouement pour la naïveté, cette activité intense ont le même résultat : l'oubli du beau métier. Laissons de côté les peintres du dimanche; ne considérons que les professionnels. Combien d'entre eux sont persuadés que leur génie — car jamais les jeunes n'ont eu si vite du génie — leur tiendra lieu de tout! Ils confondent le métier avec l'artifice; ils se préoccupent peu de la technique. Ne voit-on pas des adolescents de dix-huit ans qui impriment des romans sans savoir la syntaxe ? N'apparaissent-ils pas sur leurs photos, à la devanture de leur éditeur, en des poses inspirées ? Au XVII^e^ siècle, le jeune homme qui voulait devenir un peintre entrait chez un maître. Les parents ou un protecteur signaient par devant notaire un contrat d'apprentissage : Pierre Mignard promettait à Jean de la Borde de « luy montrer et enseigner à son pouvoir durant le temps et espace de cinq années consécutives à commencer de ce jourd'huy le dict art de peinture et tout ce dont il se mesle ». Et pendant cinq années l'apprenti broyait des couleurs, chargeait la palette, préparait les toiles, enduisait les panneaux, vernissait les tableaux de son patron. Des méthodes et des recettes séculaires se transmettaient de génération en génération. Quelques-uns, tels Baldovinetti ou Léonard de Vinci, essayaient

parfois d'innover, mais les insuccès qu'ils éprouvaient souvent les ramenaient bien vite à l'observation des coutumes. Les techniques se transformaient lentement et surtout le peintre savait que la peinture est un métier, et qui s'apprend. Il apportait autant de conscience à peindre son tableau que le drapier à fabriquer son étoffe. Lisez dans les vieux livres les précautions qu'ils s'imposaient pour éviter la poussière; rappelez-vous la patience avec laquelle ils attendaient que les dessous fussent bien secs et vous consterez que le souci du bel ouvrage n'était pas moindre chez les maîtres peintres que chez les maîtres ébénistes. Avant d'être un artiste, le peintre était un artisan. Très longtemps il avait non seulement exécuté des tableaux, mais encore décoré des coffres, des bannières processionnelles, des cierges pascals. En Italie il était inscrit dans la corporation des « medici e speciali », en France dans celle des peintres selliers ou des peintres imagiers.

Au XVII^e^ siècle de véritables artistes refusèrent d'être plus longtemps confondus avec des hommes de métier. La création de l'académie royale de peinture et sculpture eut sur la peinture la même influence que l'institution de l'académie d'architecture sur ce dernier art. Comprenant très justement qu'un grand peintre n'est pas seulement un bon manœuvre qui sait utiliser les couleurs, les membres de l'académie voulurent former l'esprit de leurs élèves. Les professeurs parlèrent d'esthétique; ils firent des conférences. Ils dissertèrent parfois de leur art avec pertinence, mais se conten-

tèrent souvent de vagues discours. Le mal n'était pas encore grand, car les élèves demeuraient dans l'atelier d'un maître et continuaient à y apprendre le métier. Mais à la fin du XVIII[e] siècle, lorsque tous les artistes se crurent des philosophes et dissertèrent sur l'esthétique, les ateliers se transformèrent en autant de petites académies. Le patron cessa de travailler avec les élèves. David avait au Louvre, dans l'aile de la colonnade, deux ateliers, l'un, où il peignait, qui était au sud et au deuxième étage; l'autre, où il corrigeait ses élèves, qui était au nord et au rez-de-chaussée. Ce fait est symbolique. Lorsque fut fondée l'Ecole des Beaux-Arts, les ateliers y furent créés sur ce type. Le professeur passe, donne un conseil, « votre jambe est trop longue; votre épaule est trop haute, votre dessin est trop mou, votre ombre est bouchée, votre couleur est sale », et c'est tout; à l'élève de comprendre et de se débrouiller. Il n'a plus, comme au XVII[e] siècle, l'exemple permanent de son maître.

Cette transformation était d'autant plus grave qu'à la même époque grâce aux progrès de la science furent découvertes des couleurs nouvelles. Durant le blocus continental, les chimistes fournirent aux artistes les teintes qui leur manquaient. La fabrication des couleurs devint industrielle. L'emploi des tubes en étain permit de les conserver, de les transporter. L'aniline apparut avec tous ses dérivés. Aujourd'hui les artistes confiants achètent chez le marchand les couleurs toutes préparées. Ils savent vaguement qu'il ne faut pas mélanger le vermillon et le blanc d'argent; on leur a

dit que le vert Véronèse devait s'employer pur, mais leurs connaissances ne vont guère plus loin. Lorsqu'ils sont curieux, ils se livrent à des cuisines empiriques, tel Prudhon qui malaxait du cosmétique avec ses couleurs. On sait les résultats : depuis cent ans la technique se perd peu à peu. Les tableaux des romantiques sont rongés par le bitume. Des œuvres peintes sur de mauvaises préparations sont entièrement craquelées. Le divisionnisme des impressionnistes devait laisser aux couleurs pures tout leur éclat, mais les touches séparées ne s'unissent pas; la matière ne forme plus un émail compact, la poussière s'accumule entre les coups de pinceau et corrode la couleur qui s'écaille. Tous les conservateurs de musée savent combien il est plus facile et plus sûr de transposer une œuvre ancienne qu'une moderne.

L'enseignement esthétique a donc remplacé pour le peintre l'enseignement technique et nous retrouvons ici le mal que nous avons dénoncé chez les architectes. Mais ceux-ci sont bien forcés d'apprendre leur métier, sous peine de ne pas construire ou d'engager lourdement leur responsabilité et ils ont, au besoin, l'aide des ingénieurs et des entrepreneurs. Les peintres sont abandonnés à eux-mêmes. Il importerait de rénover l'enseignement de la technique. J'ai sous les yeux la liste des cours professés à l'école des Beaux-Arts : je vois des cours de dessin, d'anatomie, d'histoire, de littérature, d'esthétique, de perspective, de composition décorative. Je ne vois pas un cours où l'on apprenne aux élèves comment on prépare une toile, quelles sont

les couleurs stables, les combinaisons possibles, les huiles, les siccatifs, les vernis à employer. On multiplie le écoles professionnelles pour les artisans de toutes sortes. On n'enseigne pas aux élèves des Beaux-Arts le métier, qui est la condition de l'art.

Aussi ne peint-on plus aujourd'hui comme jadis. Autrefois on établissait soigneusement les dessous en camaïeu; on revenait avec des pâtes, des demi-pâtes, des glacis. Lisez les lettres de Chardin; vous verrez comment ce maître, pour rendre l'effet désiré, utilisait tous les procédés. Les jeunes artistes appellent maintenant « cuisine » tout métier un peu savant. Ils parlent avec mépris des glacis et des méthodes anciennes: ils vernissent au petit bonheur, beaucoup ne vernissent pas du tout et ne se doutent pas que les fumées de nos houilles, très souvent pyriteuses, auront tôt fait d'attaquer leurs couleurs. D'autres empâtent au contraire furieusement; ils maçonnent leurs toiles, mais sans prendre souvent plus de précautions.

Le métier leur semble d'autant plus inutile que les critiques d'art les jugent d'après leurs qualités extérieures. Beaucoup de ces critiques se recrutent parmi des journalistes qui n'ont jamais tenu un pinceau de leur vie et qui trop souvent manquent d'une éducation solide. Pour avoir pris quelques bocks en un café de la rive gauche à la même table que des peintres, pour les avoir entendus parler de valeurs, de relief, ils se croient habiles à disserter « de arte pingendi ». Ils emploient des termes d'autant plus abstraits qu'ils ignorent davantage la philosophie. Ils font une grande

consommation des mots synthèse ou objectif : ils couvrent des colonnes d'un pathos à 0 fr. 50 la ligne. Certains d'entre eux emploient un jargon qui semble traduit d'idiomes slaves ou germaniques. Et ce sont ces derniers qui parlent avec le plus d'autorité de la tradition française et qui prétendent nous révéler quelles sont les vertus inhérentes à notre race et quels sont les défauts dont il convient de nous guérir.

Les bavardages littéraires de ces critiques d'art semblent respectables aux peintres, parce qu'eux mêmes ne sont pas toujours capables d'en apercevoir l'inanité et que les artistes étrangers sont plus sensibles encore que les Français aux dissertations esthétiques. Or jamais les étrangers n'ont été aussi nombreux à Montparnasse ou à Montmartre. Nous ne sommes certes pas xénophobes; nous savons que Paris a toujours été une ville libéralement ouverte aux artistes. Dès le temps de Charles V et de Charles VI, combien d'artistes septentrionaux travaillaient à Paris pour les rois et les ducs! Sous François Ier, combien d'Italiens étaient installés à l'hôtel de Nesle ou à Fontainebleau! Sous Louis XIV, combien de Flamands sculptaient et peignaient pour les bâtiments de la couronne! Au XVIIIe siècle, combien de peintres, graveurs, ébénistes d'Allemagne, de Pologne ou de Suède, s'établirent en notre pays! Au temps du romantisme, les Anglais traversèrent le Canal, visitèrent la France, exposèrent au Salon. Aujourd'hui Tchécoslovaques, Polonais, Roumains, Russes, Yougoslaves, Américains, Espagnols, Portugais, Belges et Hollandais participent

à notre vie artistique et certains sont à tel point acclimatés chez nous qu'on a pu parler d'une école de Paris où figurent de nombreux étrangers.

Mais cette pacifique invasion n'est pas sans conséquences : nous sommes fort aimables pour les étrangers; nous sommes portés à louer tout ce qui chez eux nous paraît curieux ou nouveau. Comme ils désirent vivement être consacrés par l'approbation parisienne, ils montrent une ardeur et parfois — il faut l'avouer — un sens de la publicité que ne possèdent pas nos compatriotes. Ils profitent même de leur accent pour se faire remarquer. Les critiques d'art sollicités ne leur refusent pas leur éloge, si bien que cette colonie étrangère, joue parmi nous un rôle que ne justifie pas toujours sa production.

Ajoutez l'influence des marchands de tableaux. Commerçants, ils désirent légitimement traiter le plus d'affaires possibles. Ils considèrent donc les tableaux comme une simple marchandise, dont ils vantent les mérites, comme s'il s'agissait d'un savon ou d'une spécialité pharmaceutique. Ils ont créé des services de publicité, s'efforcent de convertir les critiques d'art en simples agents et, lorsqu'ils n'en publient pas eux-mêmes, tentent d'avoir des intelligences dans les revues et journaux. On peut prédire à coup sûr que, dans telle feuille, tel critique d'art louera tel peintre. Il suffit de savoir que ce peintre a passé contrat avec un marchand de tableaux qui n'est pas sans entretenir de relations avec ce critique et avec ce journal. Les éloges seront proportionnels aux fonds de publicité.

Le lecteur non prévenu sera donc persuadé que M. X... est un artiste plein de génie.

Le lancement d'un artiste ne comprend pas seulement une campagne de presse, mais d'opportunes opérations financières. Il faut établir les cours et les soutenir. Rien de plus simple. Dans une de ces nombreuses ventes factices de « tableaux appartenant à divers amateurs », on glisse une œuvre du jeune peintre, et le jour de l'adjudication, à l'hôtel Drouot, l'artiste lui-même ou le marchand fait pousser la toile et la rachète; il paie les droits, mais qu'importe! ce sont là frais de publicité. Le marchand pourra montrer à l'amateur naïf les résultats de la vente : « Achetez, Monsieur, achetez, c'est une valeur d'avenir ». Et le négociant en cacahouètes enrichi, qui voulait, en ces temps d'inflation, placer sa fortune en valeurs or, achetait un collier de perles à madame son épouse et quelques tableaux bien choisis. Les marchands de tableaux se sont multipliés comme les banques et pour la même raison. Ne sont-ils pas des agents de change ou de simples coulissiers à la Bourse nouvelle des Arts ? Des courtiers en chambre sont apparus. Ce fut le règne de l'intermédiaire, et l'on cite des aristocrates et des actrices qui n'ont pas dédaigné ces petits bénéfices. La puissance des marchands s'est mesurée le jour où l'un d'eux se brouilla avec un peintre à la mode qui vendait quarante à cinquante mille francs; on vit les toiles tomber à quelques centaines de francs. Car tous ces marchands se soutiennent; ils forment un véritable syndicat où chacun a sa spécialité et joue

son rôle. Que beaucoup d'entre eux soient fort honnêtes, nous le savons, mais encore une fois ils sont marchands et en ces temps difficiles il faut bien, n'est-ce pas ? qu'ils fassent leurs affaires.

Nombre d'artistes répugnent à ces procédés qui semblent fort naturels à nos hôtes et aux jeunes. Qui les va désigner à l'attention du public ? Sont-ce les récompenses du Salon ? Les médailles ont été longtemps une excellente référence pour la clientèle bourgeoise, une prime pour l'exportation dans les deux Amériques. Il fallait que l'artiste eût obtenu au moins une mention, comme l'éleveur devait avoir rapporté une médaille du comice agricole et l'industriel, un diplôme de l'Exposition internationale de Santa Fé di Bogota. Mais depuis que la bourgeoisie fait la petite folle et que les pays d'outre-mer exigent eux aussi des valeurs d'avenir, ces consécrations officielles ont perdu toute importance. Beaucoup d'artistes sont d'ailleurs las de ces concours : après avoir durant toute leur jeunesse participé aux épreuves de l'Ecole des Beaux-Arts, vont-ils à leur âge se mêler aux intrigues des clans ? se livrer à toutes les manœuvres d'une campagne électorale ? vont-ils quémander une récompense et, sexagénaires, torturer leur tête chenue à la pensée qu'ils n'auront pas la médaille d'honneur ? Vont-ils, éternels collégiens, peindre toute leur vie pour le jury, dans l'espérance d'obtenir le prix d'excellence ?

Hélas! il en est qui n'hésitent point. Cette année même un peintre non sans talent, mais qui déjà a passé la quarantaine, nous disait avoir agrandi déme-

surément la fort jolie toile que nous apercevions chez lui « pour être remarqué par le jury ». Nous sommes allés voir son tableau : il était vide! Nous pourrions citer des artistes, doués d'un superbe tempérament, qui n'ont jamais osé exécuter l'œuvre dont ils étaient capables, parce qu'ils ne cessent de penser à la médaille d'or, à l'Institut. Alors, entre des peintres qui ne sont pas eux-mêmes pour épater le public et des artistes, qui n'osent l'être par crainte du scandale, par frayeur des foudres du jury, entre les coteries cosmopolites, les clans des sociétés artistiques, les écuries des marchands de tableaux, les petites cours des critiques, il est des hommes qui s'abstiennent et qui refusent de participer à cette foire. Lorsqu'ils en ont le moyen, ils peignent pour eux-mêmes, pour quelques amis. Nous connaissons un peintre, l'un des plus originaux et des plus savants de cette époque, qui refuse de confier ses œuvres aux marchands et de les envoyer au Salon, heureux de l'appréciation d'une dizaine de connaisseurs.

L'Etat pourrait jouer un rôle pondérateur et, se mettant au-dessus des factions, rétablir l'équilibre grâce à des acquisitions judicieuses. Mais le musée du Luxembourg ne dispose que de crédits insignifiants. Il existe bien une commission d'achats, composée de fonctionnaires administratifs, de critiques d'art, de journalistes, de chefs de cabinet émérites. Les groupes se font des concessions et ce ne sont pas les œuvres les meilleures qui sont achetées. Les recommandations politiques ne sont pas étrangères aux acquisitions

directes de l'Etat. Il ne faut pas mécontenter un rapporteur du budget des Beaux-Arts, un ancien ou un futur ministre de l'Instruction publique. M. Dujardin-Beaumetz avait eu l'idée de montrer chaque année les œuvres acquises par son département. Dans l'intérêt de la démocratie, il fallut renoncer à cette initiative démocratique. Désormais tout se passe dans l'ombre discrète des Bureaux.

✦

Nous avons dénoncé sans aucune arrière-pensée, parce que nous l'estimons nécessaire, tous ces maux. Ils ne sont pas spéciaux à notre pays. Les nations, qui font le plus parade de vertu, n'en sont pas exemptes. Existe-t-il des remèdes ? Peut-on éclairer le public ? Les grandes revues d'art, qui ne veulent pas être soupçonnées, se croient quittes avec l'art moderne, lorsqu'elles ont consacré un article au Salon et une notice nécrologique aux défunts. Les autres ont leur clientèle. Essayez d'y faire passer un article sur un artiste indépendant. Je l'ai plusieurs fois vainement tenté. Mais le mercantilisme finira par se tuer soi-même; je sais bien que les journaux financiers découvrent toujours des preneurs pour les valeurs éruptives qui doivent rapporter 200 p. 100. Et pourtant le public n'a pas aujourd'hui la même foi dans les réclames. Il commence à s'apercevoir que la publicité ne garantit pas l'excellence du produit. Il découvrira un jour que les éloges décernés à des peintres par tel ou tel journal

n'ont pas d'autre importance. Les coteries artistiques ? elles existeront tant qu'il y aura des hommes et qui peindront. Les achats politiques ? ils ne sont pas chose nouvelle. Ce n'est pas leur mérite qui avait amené à la surintendance ni le marquis d'Antin, fils de la Montespan, ni M. de Marignan, le « frérot » de la Pompadour, ni M. Angiviller, protégé de la Du Barry. La République des Camarades est de tous les temps. Souhaitons l'avènement de cette vertu que Montesquieu proclamait l'essence de la démocratie. Il serait plus facile de réformer l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts et d'y introduire un cours de technique, qui ne donnera pas du talent aux élèves, mais qui leur apprendra au moins le métier.

Comptons avant tout sur les artistes sincères qui, au naturalisme de jadis, à l'expression spontanée du sentiment, préfèrent des compositions mûrement établies et cherchent le style. On a pu parler d'un retour au classicisme; le fait est exact, si par classicisme on entend le souci de l'ordre, la soumission de la sensibilité à l'intelligence, l'adaptation à une idée générale des lignes, du relief, des valeurs, des couleurs. Mais il ne faudrait pas que ce néoclassicisme devint un nouvel académisme.

L'historien, qui regarde au delà des petites agitations d'une époque, peut se montrer optimiste. Depuis deux cents ans la France exerce dans les arts ce *primato* dont s'enorgueillissait auparavant l'Italie. Lorsque le temps aura fait son œuvre, qu'il aura éliminé tous les attardés, tous les fumistes, tous les

cabotins, tous les mercantis, tous les naïfs qui encombrent les expositions, on s'apercevra qu'il existe encore assez d'œuvres pour que notre temps ne fasse pas trop mauvaise figure, après les grandes écoles des siècles passés.

La Sculpture

Le sculpteur est, en général, moins sensible que le peintre ou l'architecte à la contagion des théories. Peut-être, après le dur labeur musculaire de la journée, fréquente-t-il moins volontiers les cénacles littéraires, lit-il moins assidûment les élucubrations des esthéticiens; peut-être est-il retenu par les exigences même de son art, qui permet moins aisément de transposer dans la matière les doctrines abstraites.

Le sculpteur cependant n'est pas tout à fait indépendant. Il suit les modes artistiques. Il s'inspire de l'architecture et de la peinture; il se préoccupe tantôt de l'équilibre, de la plastique, tantôt de l'effet, du pittoresque. Il oscille entre ces deux pôles.

En Grèce, comme en Europe, le sculpteur a commencé par imiter les formes régulières, stables de l'architecture, la colonne du temple hellénique ou du porche roman. Ces formes répondent le mieux aux conditions de la pierre et du bois et ne réclament pas d'inutiles virtuosités. Le sculpteur s'est ensuite laissé séduire par les charmes fallacieux de la peinture. Le

jour où les sculpteurs de Pergame ont voulu rivaliser avec les peintres, imiter le mouvement, voire les contorsions qui animaient quelque tableau, ils ont trahi le véritable esprit de leur art. L'auteur du Laocoon, pour enchevêtrer tous ces membres, pour relier toutes ces figures par les anneaux du monstre, a dû juxtaposer les blocs, les évider avec précaution, les assembler au moyen de tenons. Nous sommes loin de la simplicité égyptienne ou des « xoana » grecs.

C'est le même idéal qui anima au XVII[e] siècle les productions de l'art baroque. Il s'agissait d'étonner. Le sculpteur et l'architecte croient y parvenir par de semblables transpositions. Les entablements, faits pour être horizontaux, rectilignes, continus, deviennent sinueux, serpentent en tout sens et se brisent soudain. Les frontons ne jouent plus leur rôle; les colonnes se vrillent; les niches se creusent; les murs bombent; le peintre prolonge par les portiques feints de ses plafonds la perspective de l'architecte. C'est un art d'opéra. Comment le sculpteur n'aurait-il pas, lui aussi, pris part à ce ballet ?

Le sculpteur baroque s'amuse à contredire les lois mêmes de la sculpture pour faire preuve de sa virtuosité. On a jadis trop méprisé l'art baroque. Aujourd'hui des néophytes, qui ne pardonnent pas aux autres leur ignorance passée, exaltent sans mesure cet art spirituel, charmant, imprévu, mais illogique. La matière est inerte, les baroques l'agitent; elle est pesante, ils gonflent de vent les draperies de marbre, font voltiger les boucles de bronze; la matière est fragile; ils la

travaillent jusqu'à l'extrême limite de sa résistance; ils perforent les perruques; ils terminent, comme Bernin, les doigts de Daphné en minces feuilles de laurier. Lorsque la pierre, violentée, se refuse à leurs fantaisies nouvelles, ils recourent à des matières plus ductiles : des nuages, où se culbutent des anges, s'échappent de fins rayons en bronze doré. La tentation est forte alors de simuler la réalité même : ils dorent les crépines des rideaux de marbre, ils imitent des damas avec le rouge antique ou les brèches.

Les sculpteurs français, qui obtinrent le prix de Rome ou qui voyagèrent en Italie, connurent cet art et beaucoup s'en inspirèrent. Puget est un véritable baroque. Son *Andromède* est proche parente de la *Vérité* ou de la *Sainte Thérèse* du Bernin. Ses bas-reliefs font tableaux. Cet esprit survécut au XVIII^e^ siècle chez certains de nos artistes, les Adam, Slodtz, même Pigalle. Sans doute ces hommes évitent les exagérations, les tours de force des Italiens; ils ne perdent pas leur sens critique, leur psychologie, habituels en notre pays; l'esprit baroque n'en anime pas moins certaines de leurs œuvres.

On pourrait déceler des traces du baroque jusqu'à nos jours. La sculpture romantique, par réaction contre le classicisme, revient en partie au baroque. Regardez au Louvre le *Roland furieux* de Jehan du Seigneur : cette outrance du geste, cette peau bosselée de muscles comme un sac de noix, cette recherche du détail anatomique qui fait oublier les volumes, cette description quasi réaliste des plantes d'une corde

tout cela est conforme à la tradition baroque. Le bas relief de Préault, la *Tuerie*, au musée de Chartres, est beaucoup plus pittoresque que sculptural. Cette composition, pleine, massive, ces gestes d'énergumènes, cette manière de traiter les cheveux et les barbes, de faire saillir les veines, c'est encore du style baroque. Baroque toujours son Christ en croix de Saint-Gervais, qui ne déparerait pas une église romaine du settecento; baroques les médailles de David d'Angers, les *émigrants* de Daumier, baroques certains fauves de Barye, baroque même la « Marseillaise » de Rude, avec ses gestes qui dépassent la masse générale, cette énergie mouvante de la pierre.

Cet esprit baroque nous pourrions le découvrir chez Rodin. Lui aussi se plaît à ces roulements de muscles, à ces vifs élans des corps. La porte de l'Enfer est romantique, c'est vrai; elle est aussi baroque. Rodin demande à la lumière sa collaboration. Faites tourner un torse de Maillol, il conserve une valeur égale; faites virer un bronze de Rodin, il paraît s'animer sous la lumière; les plans divers semblent remuer, la chair frissonner, les muscles se raidir. Le mystère des marbres inachevés de Rodin naît un peu de cette enveloppe où se diffusent les ombres, de ces formes qui retiennent la lumière. Rodin est bien le contemporain des impressionnistes pour qui la lumière comptait plus que la couleur ou que le volume des choses; il est bien le contemporain d'un Mallarmé qui cherchait pour ses phrases des courbes sinueuses, voire même de ces architectes modern-style qui reprenaient la

tradition du baroque. Il y a unité d'esprit entre les artistes, sinon égalité de talent.

Bourdelle lui-même est-il exempt de tout souci baroque ? Le mouvement de son *Apollon archer*, le désespoir de *Sapho* ou des *Trois Pologne*, l'insistance avec laquelle il souligne les muscles, ne relèvent-ils pas de la tradition baroque ?

Contre cet art les sculpteurs ont plusieurs fois réagi. A la fin du XVIII[e] siècle, Winckelmann protesta au nom de l'antiquité; il affirma que « la tranquillité est la situation la plus convenable à la beauté »; que la forme l'emporte sur la couleur, que le sculpteur doit idéaliser; mais comme Winckelmann acceptait toute l'antiquité, qu'il n'admirait pas moins le Torse, le Laocoon que les imitations de Praxitèle, les sculpteurs qui suivirent ses théories, tel Canova, même en des œuvres qu'ils imaginaient « antiques », sacrifièrent encore au baroque : Clément XIV étend le bras loin de son corps et l'étoffe de sa robe se brise à petits plis.

Ces sculpteurs croyaient que pour être « antiques » il convenait de « ratisser » leur œuvre, de passer l'éponge sur leur terre, de supprimer toutes les saillies des muscles, chères aux baroques. Ils accentuaient la ligne, reproduisaient le hanchement de l'Apollon sauroctone, les poses de la Niobé. Ils débarrassaient leurs bas reliefs de tout le fouillis de jadis; ils ne prétendaient plus y faire jouer les lumières et les ombres; ils s'inspiraient plutôt du dessin des vases grecs. Ils se souciaient plus du contour que de la masse. Leurs

statues pouvaient être reproduites par les graveurs au trait, sans perdre l'essentiel de leur caractère. Ces sculpteurs vident la sculpture; ils ne voient plus la statue comme un jeu de volumes; ils s'imaginent que la seule différence entre la peinture et la sculpture est la surface : une figure peinte est la projection du modèle sur un plan réel; une figure sculptée est la projection successive du modèle sur une série de plans imaginaires que détermine le spectateur en se déplaçant autour de la statue. La statue devient une épure en marbre, abstraite, glaciale.

Heureusement tous les sculpteurs français n'obéirent pas à ce mot d'ordre. Tout de même que David oubliait les saines doctrines, lorsqu'il peignait madame Pecoul, ou madame d'Orvilliers ou le conventionnel Girard, Houdon, et même Chinard, de leurs contemporains, donnèrent de vivantes effigies. Le portrait a plusieurs fois sauvé l'art français des modes ultramontaines et a rendu la vie aux abstractions. Plusieurs sculpteurs « classiques » surent même affiner le relief au moyen de la ligne. N'est-ce pas ainsi qu'Ingres procédait en ses dessins ou dans ses tableaux. Quelles lignes sont plus voulues que celles des *femmes au bain turc ?* Quels volumes pourtant sont mieux rendus ? L'académisme ne retint guère que le précepte de la belle ligne. Le jour où sévit l'éclectisme, où peintres et architectes s'éprirent de la Renaissance, nous eûmes le chanteur florentin en son attitude de jeune premier odéonien. Comme leurs collègues de la peinture, les sculpteurs prétendirent alors unir toutes les qualités de leurs

prédécesseurs : ils s'efforcèrent de concilier le mouvement et la ligne, la netteté du contour et le rendu de l'anatomie, la conscience et la virtuosité.

Ils prétendirent intéresser par le sujet. Le réalisme pictural ne pouvait manquer d'exercer à son tour une influence sur la sculpture : si quelques hommes de génie ou de talent assimilèrent ces éléments divers, si le réalisme d'un Carpeaux est discret et élégant, si Dalou en ses figurines de terrassiers et d'ouvriers reste un maître, si Constantin Meunier en ses mineurs n'oublie pas la sculpture, combien traitent l'anecdote pour l'anecdote. Et l'on vit gesticuler côte à côte Diane et la faneuse, Hercule et le portefaix. C'était le même modèle qui posait, seuls l'arc et la massue, le rateau et le crochet les distinguaient. Combien d'histoires sentimentales, combien de faits divers abrite encore chaque année le Grand Palais pour la plus grande joie des visiteurs dominicaux et des marchands de cartes postales.

◆

Depuis une vingtaine d'années la sculpture éprouve les mêmes soucis que la peinture. Elle a parfois devancé l'architecture.

A la nature, dissociée par les impressionnistes, les peintres avaient voulu rendre sa masse. Les sculpteurs, s'affranchissant de la prestigieuse autorité de Rodin, regardèrent les volumes comme des solides géométriques. Un cou, avant d'être une série de plans où se joue la lumière, leur parut être un cylindre ; une tête

est un ovoïde. Sans doute ils ne réduisirent pas aussitôt les parties du corps humain à des figures aussi simples; ils continuèrent à montrer dans le détail la souplesse de la nature, mais ils ne perdirent jamais de vue la masse générale.

Une telle conception eut des conséquences. La sculpture vaut par soi-même en dehors du sujet. Un corps de femme n'a pas besoin d'être appelé Diane ou Vénus; il est beau en soi. Puisqu'il faut bien un titre au catalogue du salon, on se contentera d'inscrire « nu ». Plus d'anecdotes, plus de symboles, plus de petites histoires.

Ces personnages ne prétendent plus affirmer leurs sentiments. Ils ne sourient plus; ils ne se lamentent plus. Ces femmes ne sont plus des femmes du monde qui font façade de leur grâce, des grisettes qui restent mutines malgré leurs attributs mythologiques; ces femmes semblent ignorer leur beauté; elles demeurent impassibles; ce sont des modèles qui offrent au sculpteur l'ampleur de leurs formes. La psychologie n'a rien à voir avec la recherche des volumes.

Le corps ne s'agite plus. Un corps au repos n'est-il pas une masse intéressante à étudier, tout comme le corps en mouvement ? Bien plus les attitudes tranquilles sont celles qui permettent le mieux l'étude des volumes purs. Un bras tendu étire tous les muscles, multiplie les plans. La matière est pesante; tous les équilibres instables peuvent piquer la curiosité, ils ne satisfont pas notre logique interne. Plus de ces coureurs qui arrivent au but sur la pointe du pied; plus

de ces danseuses qui virevoltent, plus de ces envols de draperies. Des figures debout, assises ou couchées, simplement posées, dont les muscles ne sont pas en action, dont les vêtements tombent droit. Les membres ne s'écartent plus de la figure géométrique tracée par l'ensemble du corps. On croirait que ces sculpteurs connaissent les conseils de Cicéron au bon orateur. Lorsque le bras ou la jambe aurait tendance à faire saillie, c'est bien simple, on les coupe, et l'on a un torse, analogue à celui du Vatican (exemples : les torses de Drivier, Dejean, Maillol, etc.).

Quelques artistes en reviennent purement et simplement à la loi de frontalité des primitifs. Leur science juge profitable la discipline qu'inspirait l'inexpérience. La figure se présente de face ; les bras et les jambes sont dans le même plan. Quelques-uns ont taillé des figures assises dont le schéma général est celui des pharaons trônant (exemples : Jane Poupelet, Despiau). D'autres obtiennent un effet de stabilité, au moyen de figures symétriques. Maillol, dans la pendule de la collection Vollard assied deux femmes qui, face à face, répètent, telles des figures de Hodler, le même geste d'offrande.

Bourdelle, dont l'âme romantique agite toujours des personnages, impose néanmoins un cadre à leurs mouvements. *L'Epopée de la défense polonaise* s'élance et brandit son glaive, mais ce glaive trace une ligne horizontale que soulignent les ailes; le corps de l'Epopée et les plis des vêtements forment la diagonale du

carré où s'inscrit cette figure. A la façade du théâtre des Champs-Elysées, dans la *Tragédie*, l'horizontale est indiquée par les bras de la femme, la verticale par le glaive, la diagonale par les plis du manteau.

La statue devient par sa masse ou par ses lignes générales une composition architecturale. Toutes les figures des académistes et des éclectiques se suffisaient à soi-même; placées sur un monument, elles en rompaient l'équilibre, comme les chevaux du Grand Palais ou les figures du Pont Alexandre. La statue, le bas-relief doivent s'accommoder avec les verticales et les horizontales d'un bâtiment. Ils ne doivent pas être un ornement factice, plaqué, mais un élément essentiel du tout.

La pierre doit être traitée par le sculpteur comme par l'ouvrier. A quoi bon recourir à la pratique ? La mise au point est nécessaire pour le sculpteur qui cherche des mouvements compliqués, pour le modeleur qui se plaît aux effets de lumière. Le sculpteur doit tailler lui-même sa pierre, si dure soit-elle. et cette discipline lui imposera la sobriété des formes, la stabilité des volumes, que nous souhaitons.

Une telle conception évoque en notre esprit bien des souvenirs. Ce goût de la figure architecturale, du volume, de la symétrie, nous l'avons déjà constaté, sous des formes différentes, à des époques anciennes. Aussi Bourdelle déclare-t-il : « je tiens l'art roman comme étant l'expression plastique la plus droite, la plus pure et la plus éclairée de la pensée constructive et décorative chrétienne. C'est dans les basiliques romanes

que je me sens absolument tenu dans les chambres de Vérité; la bâtisse romane est à la fois calcul et rêve; dans la loi de cet art l'initié peut reposer sa foi sur des assises de raison. » Bourdelle n'admire pas moins les Grecs; sa décoration du théâtre de Marseille est significative. A la manière des Assyriens il souligne les muscles par de profonds sillons. Maillol s'inspire des Tanagras et la sculpture égyptienne est chère à tous les jeunes artistes. L'archaïsme est un des traits significatifs de notre époque, où l'histoire de l'art intéresse tant de gens.

De cette doctrine, qui ne s'exprime pas, mais qui n'en existe pas moins, on peut tirer des conclusions plus rigoureuses. Quelques artistes conservent encore dans leurs bronzes la trace des pastilles de terre; d'autres ne suppriment pas tous les plans subtils qui transforment en figure vivante une figure géométrique. Pourquoi, se sont demandé certains, ne pas renoncer à ces petits artifices du modelé ? Pourquoi ne pas dissimuler les détails ? L'art n'est-il pas une synthèse ? A quoi bon exprimer le pelage, les muscles d'un animal ? Il suffit de considérer un hippopotame, un phoque, un ours blanc, une perdrix, comme une combinaison de volumes simples et lisses. Hernandez et Pompon sont maîtres en ce genre. M^me^ Chana-Orloff applique ces procédés à la figure humaine, avec un esprit parfois ironique. D'autres sont plus radicaux encore : ils réduisent ces volumes à des volumes délibérément géométriques. Entre les mains des frères Martel, par exemple, un homme devient une série

de solides emboités, dont les angles sont aigus ici, abattus là, dont les contours sont chanfreinés et qui se détachent sur des formes elles aussi géométriques. Les jeunes terminent par où les anciens commençaient, par l'épannelage. Le cubisme n'est pas étranger à de tels soucis.

Les volumes finissent par se suffire à soi-même; le sujet disparait; il n'est plus qu'une occasion, tout au plus une allusion. On devine que cet empilage a été suggéré par un joueur de guitare, mais la guitare n'est plus ici qu'un emblème, le totem de la tribu des fauves. Pourquoi même partir d'un sujet ? Les combinaisons de volumes peuvent être belles indépendamment de toute signification, de même que des séries de plans colorés ordonnés par ces peintres peuvent procurer un plaisir esthétique, de même qu'une maison formée de cubes et de cylindres harmonieusement emboités doit suffire à créer de la beauté. Le sculpteur, comme le peintre et l'architecte, a le droit de pénétrer dans le domaine de la plastique pure. Des rapports de masse et de couleurs, indépendamment de tout objet, voilà pour les artistes; des mots en liberté indépendamment de toute pensée, voilà pour les poètes; des sons, voire même des bruits, indépendamment de toute mélodie et de toute harmonie traditionnelle, voilà pour les musiciens. Qu'importe la réalité ! L'artiste n'est-il pas un créateur ?

Mais, par un singulier retour, quelques-uns de ces artistes reviennent au sujet. N'est-il pas amusant au moyen de tuyaux de poêle, qui sont des cy-

lindres, c'est-à-dire des volumes purs, d'imiter deux jambes et un cou ? avec une boule d'escalier de simuler une tête ? Si l'on ajoute à ces humbles matières, quelque objet usuel, recueilli au bal des Quatz'arts, un gril, par exemple, on peut intituler encore sa figure le guitariste.

Plus fort encore : on invertit les plans comme l'ont fait certains nègres; ce qui est saillie dans la nature devient creux; ce qui est creux devient saillie. On emboutit la tôle; on transforme le sein d'une femme en une coupe; l'œil est un bouton; le nez est en retrait. Clignez des yeux : le relief existe, mais vous avez une sculpture en négatif. C'est une sorte de jeu de mots plastique. Une galéjade ? Sans doute, mais plus encore. Le public, s'écrie cet artiste, qui emploie des tuyaux de poêle, est un fumiste ! Non, c'est un logicien. La plastique pure aboutit à l'idéogramme et à son tour l'idéogramme suggère le sujet. C'est ainsi que partis du volume en soi, nous arrivons à des fantaisies intellectuelles.

On pourrait parvenir également à des fantaisies décoratives. Les artistes ont toujours aimé les belles matières; mais l'école académique semblait se méfier de ces marbres, de ces pierres qui flattaient les sens et non pas la raison. Aujourd'hui nos « ensembliers » aiment unir les bois rares, le galuchat, l'ivoire, le cristal, le cuir. Les sculpteurs, épris de taille directe, ont affronté comme les anciens Egyptiens, les diorites, les granits, les porphyres. Pourquoi l'artiste, épris de plastique pure, ne combinerait-il pas des volumes

de pierres rares, d'essences précieuses, uniquement pour le plaisir ? Le voilà qui, sans le savoir, fait du Kant; l'art devient une finalité sans fin. Les Chinois n'ont-ils pas aimé le jade pour lui-même ? Les auteurs d'idéogrammes étaient des ingénieurs, ceux-ci sont plus sensuels. Ils n'en répugnent pas moins eux aussi à la représentation de la réalité. Ils entraînent tous l'art hors de la vie. Ils croient être les métaphysiciens de l'art. Ils n'en sont souvent que les primaires. Cette fois encore ce sera l'art décoratif qui profitera des recherches des sculpteurs, comme il a profité des recherches des peintres. Telle lampe sera l'utilisation pratique de ces précieuses géométries dans l'espace.

Telles sont les tendances générales, mais combien de diversités introduisent les tempéraments. Un Despiau cherche lui aussi les volumes, la construction dans sa Bacchante, mais il n'oublie pas la vie. Regardez ses effigies; n'est-il pas le digne successeur de nos grands portraitistes ? Et Drivier, et Niclausse, et Nivet, ne simplifient-ils pas eux aussi, sans perdre aucune des qualités traditionnelles de notre race ? Et Bouchard ne sait-il pas donner de la grandeur à ses figures, comme Gaumont les anime de son esprit. Mais tous ont un souci commun : rendre à la sculpture son rôle de sculpture, l'adapter à l'architecture, la soustraire au réalisme vulgaire de jadis. Ne sont-ce pas les mêmes qualités de composition, d'équilibre, d'intelligence que nous avons signalées chez les peintres d'aujourd'hui ?

L'Art Décoratif

L'Exposition des Arts décoratifs de 1925 a remporté le plus vif et le plus légitime succès. Elle a révélé au grand public les céramistes, verriers, dinandiers, ébénistes, « ensembliers » que seuls les amateurs appréciaient chaque année au Pavillon de Marsan. Elle a prouvé aussi que le faubourg Saint-Antoine abandonnait ses vieilles routines et que les grands magasins avaient compris les bénéfices qu'ils pouvaient tirer de ce goût pour les formes nouvelles. Les éditeurs ont publié de beaux recueils, où le moindre vase était somptueusement gravé. Les revues spéciales se sont multipliées.

Il est permis de se demander ce qu'ont produit de tels efforts et de chercher à déterminer les caractères généraux de l'art décoratif présent, tout de même que nous avons essayé d'indiquer les tendances actuelles de l'architecture et de la peinture.

Jusqu'au XVII[e] siècle, l'artiste ne s'était guère dis-

tingué de l'artisan; l'architecte s'est dégagé lentement du maître maçon; le peintre du moyen âge faisait partie, nous le rappelons, de la même corporation en Italie que des médecins et droguistes, en France que les selliers. Jehan Fouquet décorait un cierge pascal aussi bien qu'il peignait le portrait des rois Charles VII et Louis XI ou du pape Eugène IV. Sous Louis XIV, Le Brun, premier peintre de Sa Majesté, ne dédaignait point de fournir des modèles aux ouvriers des Gobelins et ses cartons du Louvre sont pleins d'esquisses pour des consoles, des gaines, des cadres de miroir. Tous ces objets sont traités avec cette exubérante imagination, cette géniale fantaisie qu'on retrouve en ses grandes compositions. Meissonnier, Oppenordt, qui étaient architectes, travaillaient encore au XVIII[e] siècle pour les décorateurs et les ébénistes; Thomas Germain était capable d'élever l'église Saint-Thomas du Louvre et d'exécuter de belles orfèvreries. Gabriel ne dessinait pas seulement les façades de Versailles, mais encore les bibliothèques de Louis XVI. Percier et Fontaine, architectes de l'Empereur, établissaient les maquettes de Jacob.

Aussi, malgré la diversité des tempéraments individuels, existait-il une unité de style. L'art décoratif répondait à l'architecture et à la peinture de chaque époque. Il était vivant. Quelques provinces, la Bretagne ou la Provence, pouvaient garder leur accent particulier, comme les pays récemment annexés conservaient leurs Etats, mais dans toute la France la moindre chaise rustique obéissait à la mode du jour; ses pieds

se galbaient avec grâce sous Louis XV ou se raidissaient avec une sévérité antique sous Louis XVI ou Napoléon Ier.

Le XIXe siècle amène une scission entre l'artiste et l'artisan, comme il détermine une rupture entre l'architecte et l'entrepreneur. La doctrine académique avait établi une hiérarchie entre les artistes, entre les genres. Les fondateurs et l'Académie avaient voulu distinguer les peintres et les sculpteurs du roi des maîtres peintres et des maîtres sculpteurs. Le peintre qui représentait un vase de bronze était un artiste, l'orfèvre, qui le ciselait, restait un artisan, quelle que fût la médiocrité du premier et l'habileté du second. L'Académie estimait déjà, avant Kant, que l'art doit être une finalité sans fin. Un objet devenait roturier, lorsqu'il était utile, tout de même qu'un membre de l'Académie n'avait point le droit de faire du commerce et qu'un noble dérogeait, s'il se livrait au négoce. Jamais l'ébéniste n'aurait prétendu exposer ses cabinets et ses fauteuils au Salon du Louvre, le jour de la Saint-Louis, à côté des grandes machines de ces Messieurs de l'Académie royale. L'Institut fut plus sévère encore que l'ancienne compagnie et à partir de la Restauration l'artiste, à qui le Romantisme et le Classicisme s'accordent pour confier une mission sacrée, se distingue nettement de l'artisan.

Les transformations sociales n'étaient pas étrangères à ce phénomène. L'exercice du commerce, le développement de l'industrie, la vente des biens nationaux avaient enrichi la bourgeoisie, et la bourgeoisie voulut

jouer le rôle que lui avait assigné Sieyès. Ce n'est pas que l'ancien régime eût été sévère à cette classe sociale; mais le bourgeois enrichi et l'homme de robe étaient bientôt absorbés par la noblesse. Sous la Restauration et la Monarchie de Juillet le bourgeois affranchi fit parade de son importance. Oberkampf, le « dominotier » de Jouy-en-Josas, avait été décoré par Napoléon I^er^. Le roi distribuait des récompenses aux expositions de l'industrie, qui se tenaient au Louvre, comme le Salon. César Birotteau devenait maire de son arrondissement. Le bourgeois tint à étaler un luxe qui attestât son rang. Comme l'écrivait Caillot, dans ses curieux *Mémoires pour servir à l'histoire des Français* (1827, t. II, p. 101) :

> Mademoiselle Dervieux et les autres nymphes des divers spectacles donnèrent le ton du boudoir aux jeunes nymphes de qualité et aux bourgeois des étages supérieurs, et par conséquent, c'est principalement à elles et aux femmes entretenues que la France est redevable de l'art de meubler un appartement avec tout le goût et la commodité possibles... L'art de meubler un appartement a gagné de proche en proche. Tel bourgeois peu aisé, tel marchand, qui fait bien ses affaires, mettent leur soin à meubler un appartement avec autant d'élégance que leurs facultés le leur permettent.

Comme la demande fut abondante, des « tapissiers » apparurent qui se chargèrent de fournir tout un mobilier. Jadis le client commandait à l'ébéniste un salon; désormais il le trouvait tout prêt au faubourg Saint-Antoine. La production du meuble se fait commerciale.

Grâce à la prospérité, qui exista sous la Restauration, de nombreux immeubles avaient été construits et, par suite de la concentration urbaine, la maison à

étages, jadis réservée au peuple ou à la menue bourgeoisie, fut désormais habitée par les classes aisées. Le même Caillot indiquait cette transformation et en montrait les conséquences : « Comme les pièces de ces appartements sont peu étendues, qu'elles sont parquetées et décorées de glaces et de tentures dans le goût le plus moderne, elles n'exigent pas des locataires des frais considérables pour leur ameublement, mais en revanche le loyer de ces espèces de bonbonnières est en général d'un prix très élevé. Tel appartement de cinq petites pièces, situé au quatrième étage, ne se loue pas au-dessous de six cents francs. Comme on pense bien que des logements si chers ne conviennent point à cette partie de la population qui ne vit que de son travail journalier ou qui ne jouit que d'un modique revenu, il en faut conclure que les propriétaires s'attendent à n'avoir chez eux que de riches locataires, depuis la cave jusqu'au grenier. » Désormais le propriétaire s'adresse à des fournisseurs qui lui vendent pour tous les étages de la maison des glaces identiques, des cheminées semblables. La décoration n'est pas adaptée à la pièce; elle n'est plus conçue par l'architecte; elle est exécutée en série. Dès 1809, Fontaine signalait le danger de ce phénomène nouveau.

Le machnisme vint hâter cette évolution. Le fer forgé qui révélait le dessin de l'artiste et la souple habileté de l'artisan, disparaît, remplacé aux balcons, aux crémones, aux espagnolettes, par la fonte entourée d'une lourde gangue et dont les motifs sont mécani-

quement répétés. L'huisserie est exécutée à la machine; toutes les portes sont identiques; les moulures des meubles n'ont plus cette vivante irrégularité qui atteste la main armée de la gouge; les arêtes sont aiguës et courent sans accident aucun. La pâtisserie banale envahit les corniches; il suffit pour faire son choix d'ouvrir le catalogue du mouleur italien ou tessinois. Depuis l'invention du cylindre, en 1797, les papiers peints imitent la soie, le velours, les dentelles, le bronze. La camelote envahit la maison. Fontaine protestait déjà en 1812 :

Le plâtre tient lieu de marbre, le papier joue la peinture, le carton imite le travail du ciseau, le verre se substitue aux pierres précieuses, la tôle remplace les métaux, les vernis contrefont les porphyres... L'abus le plus grave, attaché à la prostitution qu'on ne cesse de faire des inventions de l'art et du goût, c'est de leur enlever par l'économie du travail, par la contrefaçon des matières et par des procédés méthodiques ou mécaniques, cette perfection d'exécution, ce fini précieux, cette touche d'un sentiment original que la théorie seule sépare de la conception et de l'invention, mais qui véritablement en est inséparable.

Désormais la bourgeoisie se réjouit de ce trompe-l'œil, qui lui donne à bon marché l'illusion de vivre parmi les plus riches matières. Les Expositions universelles enregistraient les progrès réalisés par ces honnête contrefacteurs. En 1863, à l'Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, la maison Zuber montrait des papiers imprimés, dont le critique du *Monde Illustré* disait (II, 222) :

Ce n'est pas du papier, ce sont des tableaux. Je doute si les toiles qu'on aura décomposées pour faire ceci ont pu jamais lui être supérieures... Les panneaux sans pairs

de M. Zuber sont encastrés, c'est le mot, dans une simulation tout aussi étonnante de boiseries d'antichambre royale ou de salle à manger.

En 1861 le même critique célébrait les faux cuirs de Cordoue de la maison Pellet.

Dès à présent vous pouvez couvrir quatre chaises de toile cuir pour le prix d'une en cuir vrai, sept francs, et c'est plus beau, incontestablement.

Et voici qu'apparaissent les « zincs d'art », les baguettes chimiques, les faux vitraux en papier, les tapis de haute laine en moquettes, l'argenterie en ruolz. Lorsqu'on parcourt les inventaires après décès des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, on constate avec étonnement combien faibles étaient souvent les sommes liquides et combien forte la valeur des meubles, du linge, des bijoux, de l'orfèvrerie, même dans les familles de petite bourgeoisie. Le développement des sociétés anonymes, la multiplication des valeurs de bourse changèrent les habitudes de cette bourgeoisie. Désormais celle-ci réduisit la part des richesses improductives pour placer son épargne en obligations ou en actions, qui rapportaient un intérêt ou un dividende. Aux peintures elle substitua par économie les gravures et bientôt aux gravures les photogravures, aux bronzes les zincs réputés d'art ou les plâtres patinés.

La manie du pastiche que nous avons vu sévir dans l'architecture ne fut pas moins néfaste à l'art décoratif. Les classiques défendent la Grèce et Rome, les gothiques exaltent le moyen âge; l'impératrice Eugénie et ses amies s'éprennent du XVIII^e^ siècle. Aussi voit-on dans les chambres des prie-Dieu avec dossiers

en arcs « ogives », des lits à colonnes Henri II, des chaises à pieds galbés Louis XV, des lambris à décor pompéien. A l'exposition des arts appliqués de 1863 la maison Lerolle montrait un lustre gréco-romain, un lustre gréco-égyptien émaillé, quatre pendules, l'une tout à fait grecque, une autre étrusque, une autre XVIII[e] siècle, la dernière égyptienne. Paul Bitterlin présentait un plafond grec tout en verre gravé, une fenêtre persane émaillée, un vitrail égyptien moiré à l'acide fluorhydrique.

On pourrait accumuler les exemples. Durant les trente premières années de la République continuèrent à régner ces faux styles dits historiques et ces imitations vulgaires de matières précieuses.

Quelques hommes de goût n'avaient cessé de protester. On a vu avec quelle clairvoyance Fontaine annonçait dès l'Empire les méfaits de cette mode. On a souvent cité le rapport sur l'exposition de Londres, écrit en 1856 par M. de Laborde. Quelques architectes, tel Davioud, demandaient en 1873 la création d'une école d'art appliqué et « l'admission des compositions de l'industrie ornée dans les Expositions des Beaux-Arts »; Sédille, la même année, proposait à la Société centrale des Architectes d'étudier les moyens de rénover la décoration intérieure. En 1860, l'Union centrale des Arts décoratifs avait été fondée pour « entretenir en France la culture des Arts qui poursuivent la réali-

sation du beau dans l'utile ». On sait comment, après 1880, des artistes entendirent cet appel. Nous ne rappellerons pas ici leurs efforts. Dans un livre intitulé la *Renaissance du mobilier français* 1880-1910, notre ami Pierre Olmer a très bien analysé les œuvres des Grasset, Gallé, Bing, Charpentier, Bellery-Desfontaines, Clément Mère, Majorelle, des architectes Louis Bonnier, Louis Sorel, Charles Plumet, Tony Selmersheim, Théod. Lambert, etc.

Nés à l'époque réaliste, séduits par l'art japonais que venaient de révéler Bracquemond et les Goncourt, entraînés par l'exemple de Gallé, qui avait débuté comme botaniste, ces hommes cherchèrent dans la nature tous leurs motifs décoratifs : fleurs des champs et des jardins, arbres des vergers et des bois, algues de nos rivages, insectes de nos prés, voilà les modèles dont ils s'inspirèrent. Les disciples de Viollet-le-Duc pensaient ainsi pouvoir ressusciter l'esprit du XIII^e^ siècle.

A vrai dire ces principes furent parfois appliqués avec quelque indiscrétion. Acceptables, lorsqu'il s'agissait de décorer des verreries, des céramiques où l'ornement était, pour ainsi dire, adventice à la forme, ils étaient singulièrement intempestifs, lorsque décor et forme confondus venaient contredire la matière employée. C'est là ce que n'admirent pas certains architectes qui prétendirent imposer à la pierre, en dépit des lits de carrière, les flexions de la plante. Le calcaire était traité comme une terre plastique. On aurait cru que les formes voulaient rivaliser de contor-

sions avec les danseuses javanaises apparues à l'Exposition de 1900. Ce n'étaient plus que ténias en folie, lianes secouées par le vent. Les fauteuils et les chaises paraissaient montés sur de gigantesques pattes de sauterelles, prêtes à se détendre; les lustres semblaient de grands faucheux métalliques enserrant une méduse de verre. Les armoires étaient envahies par une végétation de plantes grimpantes qu'il fallait rompre pour ouvrir les battants. Le miroitier se livrait à des prodiges d'habileté pour suivre de son diamant les courbes et les contre-courbes des glaces. Les architectes, disciples de Viollet-le-Duc, se souvenaient des formes médiévales; ils butaient le corps d'un dressoir par deux arcs-boutants faits de sarments, inséraient les moulures d'une table en ses pieds, comme leurs prédécesseurs du XV^e^ siècle avaient introduit par pénétrations les archivoltes dans les colonnes qui les supportaient et terminaient les montants d'un meuble comme des pinacles.

Après 1905 les artistes cessèrent d'interpréter aussi fidèlement les formes de la nature. Déjà Clément Mère dans ses objets précieux, dans ses panneaux d'étoffe ou de cuir, avait imaginé, à la manière de l'Extrême-Orient, des fleurs étranges, qui n'étaient que rosaces merveilleuses, fulgurations de couleur, comme en peignait Odilon Redon, ce symboliste.

L'exemple des architectes précipita cette transformation. Si quelques-uns d'entre eux restaient fidèles aux déliquescences de 1900, d'autres, qui avaient compris l'importance du ciment armé, recherchaient

des lignes plus simples, des volumes plus nets. Le géométrique succéda au floral, comme le style du Dipylon au mycénien, la droite à la courbe. La réaction de la Renaissance contre le flamboyant, du Louis XVI contre le Louis XV se répétait une fois de plus. Désormais les meubles sont une combinaison de grands plans; les pieds ne répugnent plus à la verticale et ne font plus de manière pour supporter le plateau d'une table. Dès 1908, M. Paul Follot, qui depuis a souvent sacrifié à la richesse du décor, exposait une table conçue suivant ces principes. Les fauteuils ne sont plus des sièges rustiques gagnés par les plantes folles; ils sont carrément établis. Les armoires, les secrétaires, les buffets feront encore parfois le ventre, mais ils rappellent en général par leur rigidité les secrétaires du Premier Empire et par leurs grands nus les armoires d'acajou de la Restauration.

Ces mêmes tendances apparaissaient à la même époque chez les Allemands. Le *Werkbund* munichois, qui exposa ses œuvres au salon d'automne de 1910, obéissait à des conceptions semblables, mais il les traduisait avec cette logique, parfois irrationnelle, qui caractérise la pensée germanique.

En même temps M. Serge de Diaghilev révélait à Paris les ballets russes. A vrai dire, les Français qui vivaient alors à Saint-Pétersbourg eussent été fort embarrassés pour décrire à leurs compatriotes les spectacles auxquels ils allaient assister. Sous la direction des Petitpas, les étoiles du Théâtre Marie continuaient à battre des entrechats en de classiques tutus.

A Narodni-Dom, lorsqu'on donnait le *Prince Igor*, les costumes des danseurs polovtsiens étaient plus pittoresques, mais ne présentaient pas ce schématisme éclatant des ballets parisiens. Le théâtre russe de comédie, surtout à Moscou, était plus avancé. Les Slaves ont toujours aimé la couleur; sur l'étendue candide des neiges infinies, ils se plaisent à étaler le rouge, le bleu ou le vert d'une izba, l'or d'une « glava », la polychromie bigarrée d'un « chater ». Les illustrateurs russes, comme Bilibine, lorsqu'ils interprétaient les vieilles légendes ou les poèmes de Pouchkine, lorsqu'ils enluminaient des cartes postales pour la Société Sainte-Eugénie, juxtaposaient les couleurs les plus vives. Roerich en ses décors ne procédait pas autrement. Bakst, dans les costumes et les mises en scène qu'il dessina pour M. de Diaghilev, révéla cet art à nos fabricants d'étoffes, de tentures, de tapis. Aux expositions des artistes décorateurs, au salon d'automne, les stands furent désormais éclatants de couleurs.

Le nombre des amateurs, des curieux qui se passionnaient pour l'art décoratif devenait chaque jour plus grand. Chacun était las des éternels pastiches du faubourg Saint-Antoine, de la salle à manger Henri II, avec le buffet à colonnettes, de la chambre Louis XVI, avec son lit laqué et canné, avec ses rideaux tombant d'un dôme, avec son armoire à glace anachronique, ses deux chaises en série, ses tables de nuit, les six pièces pour dix-huit cents francs. Et pourtant le faubourg ne comprenait pas encore que, par son obstina-

tion à pasticher, il perdait la clientèle internationale. La Russie, les pays scandinaves, l'Europe centrale cessaient d'acheter des meubles français et préféraient des modèles nouveaux, simples et clairs. Nos fabricants n'admettaient pas qu'on pût sortir des styles consacrés. Les seules fantaisies qu'ils admissent était une crédence gothique et, hélas! les fauteuils Dagobert. Pourquoi ne pas utiliser les fers de la maison, pourquoi demander à de vieux dessinateurs, habitués aux cartouches Louis XV et aux palmettes Napoléon I^er^, un effort d'imagination, puisque les jeunes mariés continuaient à acheter les ameublements de style, qui débordaient sur les trottoirs du faubourg et que, le tablier vert sur le ventre, le petit ébéniste de la chanson présentait à l'admiration populaire ? En 1912, lorsque le Parlement eut voté le principe d'une exposition internationale des Arts décoratifs, la Chambre de Commerce de Paris demanda que les styles anciens y fussent admis.

Ce furent les magasins de nouveautés qui comprirent la possibilité d'exploiter ces goûts nouveaux. Ils n'obéissaient, certes pas, au prosélytisme, car ils continuèrent à importer par wagons les horribles meubles prétendus Louis XV que fabriquaient à la grosse les usines italiennes de la Brianza. En 1912 le *Printemps* eut l'idée de confier la direction de ses ateliers d'art moderne à M. Guilleré, le fondateur et président de la Société des Artistes décorateurs.

La guerre détourna un temps les esprits de ces préoccupations. La paix posa de nouveaux problèmes.

Il fallut remeubler les milliers de maisons dévastées par les Allemands. Il était donc nécessaire de prévoir des meubles économiques et qui correspondissent à une architecture, dont on espérait alors qu'elle serait renouvelée, comme devait l'être, après cette terrible crise, toute la France. Une petite exposition eut lieu au conservatoire des Arts et Métiers. Elle révéla plusieurs tendances : les auteurs avaient cherché, en général, des formes simples qui pussent être réalisées mécaniquement en série; certains se contentaient de bois modestes, hêtre, peuplier, qu'ils recouvraient d'une peinture laquée, aux tons vifs; d'autres laissaient voir les belles veines du chêne et du noyer, dont les prix étaient encore abordables. Les meubles que les artistes décorateurs montrèrent au Pavillon de Marsan, puis au Grand Palais, étaient destinés surtout aux amateurs. Les richesses rapides, qui s'étaient édifiées durant la guerre, incitèrent leurs possesseurs à acheter des meubles modernes. Lorsqu'on exhibait une quarante chevaux, pouvait-on ne pas prouver qu'on était de son temps et ne pas avoir un salon, une salle de musique, un hall, un fumoir ou une piscine à la mode ? L'inflation encouragea ces tendances. Il était bon sans doute d'acquérir de vieux tableaux, des tapisseries, des fauteuils Louis XVI, chez les antiquaires qui pullulaient, mais ne voyait-on pas monter avec une rapidité grandissante le prix des tableaux modernes ? Les meubles chers n'allaient-ils pas suivre ce mouvement ? Ne valait-il pas mieux posséder un cabinet de Ruhlmann que des obligations de chemin de fer ?

L'exposition de 1925 prouva combien d'efforts avaient été heureux. Elle apprit au grand public ce que savaient les initiés, que nos ébénistes modernes ne le cédaient nullement en habileté technique aux pasticheurs des styles anciens, que l'éducation donnée à l'Ecole Boulle, sous l'active direction de M. Fréchet et d'excellents professeurs, avait formé de bons artisans, que le faubourg Saint-Antoine s'était réveillé de sa longue torpeur et converti au style nouveau. Le grand public découvrit qu'il existait un art décoratif moderne.

Ce style est-il d'ailleurs radicalement innovateur ? Les jeunes artistes sont-ils, comme d'aucuns le prétendent, affranchis de toute réminiscence ? Certaines moulures ressemblent à celles de l'Egypte ou de l'Assyrie, ce qui n'est pas l'effet d'une simple coïncidence. Notre curiosité a été sans cesse attirée par les époques de plus en plus lointaines : la Renaissance et le XVII^e^ siècle ne connaissaient que Rome, le XVIII^e^ découvrit le dorique, le XIX^e^ les civilisations plus anciennes. Les sculpteurs taillent largement, à grands pans, comme ceux de l'Egypte, et se complaisent à l'archaïsme; certains d'entre eux admirent les « Xoana » au même titre que les idoles nègres, qu'ils croient primitives. Ces ondulations, ce décor fait de larges demi-ronds qui se succèdent et que nous observons au long de pilastres, qui garnissent les pieds de table, qui inspirent même la forme générale de certains bureaux (exposés par la *maîtrise* au Salon des Artistes décorateurs de 1927), nous connaissons leur origine,

si les artistes qui les emploient l'ont oubliée ou l'ignorent. Nous savons que les Egyptiens, pour imiter les cannelures des cloisons en troncs de palmier, s'en étaient servis dès l'époque thinite. Les murs ondulés, qui survivent au moyen Empire, étaient un souvenir du clayonnage. Les Assyriens décoraient également leurs murailles de ces rudentures, qui, par suite d'une idée mystique, étaient fréquemment au nombre de sept.

Les colonnes dont les cannelures ne présentent plus le profil classique d'un filet entre deux gorges, mais celui de cavets se coupant en arêtes vives, ce sont ces colonnes à seize pans qu'aimait le moyen Empire et surtout la XVIII[e] dynastie (au temple de Phtah à Karnack, par exemple) et que les récentes découvertes de M. Firth, à Sakkarah, ont prouvé exister dès l'époque memphite. C'est le type de cannelure que reprendront les Grecs pour leurs temples doriques primitifs.

Ces corniches, composées d'une gorge qu'accompagnent, à la base, un tore et, au sommet, un filet, c'est encore la corniche égyptienne. Les corniches à voussure profonde, entourant un défoncement central, ont été à la mode entre 1650 et 1680 dans les chambres dites à l'italienne. Nous pourrions donner encore beaucoup d'autres exemples de ces réminiscences conscientes ou inconscientes.

Les décorateurs reviennent aussi à la tradition interrompue : au XIX[e] siècle le meuble était indépendant de l'architecture. Il pouvait être transporté dans n'importe quel appartement des maisons à loyer. Les

artistes veulent aujourd'hui adapter le mobilier à l'architecture. La largeur du buffet est calculée d'après celle du panneau; le lit est disposé dans un renfoncement entre deux avancées; des niches, des décrochements, des petits escaliers, mettent le mobilier en valeur, ou plutôt architecture et mobilier sont conçus en fonction l'une de l'autre. La tonalité générale est choisie telle qu'aucun des éléments ne puisse nuire au voisin et détruire l'effet cherché.

Les décorateurs aiment encore les tons éclatants, les ors, qui scintillent dans les rideaux de brocarts, les pourpres, les violets; telle salle à manger d'un vert ardent semblait un décor de théâtre; les grands ramages s'étalent sur les papiers peints et les rideaux; toutefois la polychromie n'est plus aussi vive qu'au temps des ballets russes; les couleurs se sont assourdies. Des gris perle à la Marie Laurencin, des verts pâles, des roses évanescents viennent se mêler aux tons plus soutenus.

Les méthodes nouvelles d'éclairage ont contribué à modifier ces harmonies colorées. Il y a vingt ans les appareils électriques, comme il arrive toujours au lendemain d'une découverte, imitaient les appareils au gaz ou les lampes à pétrole. Les abat-jour étaient faits d'étoffes aux tons vifs. Aujourd'hui, on recourt davantage à l'éclairage tamisé. Les théoriciens affirment que seul il n'est pas nocif pour nos yeux. On procède donc par réflexion, la lampe étant cachée par une corniche — ou par diffusion — la lumière s'irradiant au passage de verres dépolis. L'atmosphère se trouve

remplie d'une luminosité diluée; elle n'est plus traversée par les faisceaux de jadis. Il est donc tout naturel que, pour s'adapter à cette ambiance, les tonalités se soient apaisées.

On ne saurait, en effet, trop souligner l'influence que les techniques modernes ont exercée sur la décoration. Les matières mises à la disposition des artistes sont plus nombreuses que jadis, grâce au développement des transports, aux progrès de la chimie et du mécanisme. Les bois des îles ou des colonies étaient déjà employés au XVIII[e] siècle, mais ils étaient découpés pour les marqueteries en lames assez épaisses. Aujourd'hui les scies à ruban permettent de dérouler en plaques très minces et très larges toutes les essences que nous tirons de nos possessions africaines. Les ébénistes se contentent parfois, pour tout décor, des belles veines de ces bois, disposées symétriquement. Ils recherchent les loupes, où les nœuds forment des dessins chimériques. Ils produisent ainsi des effets qui sont dus uniquement à la beauté de la matière.

Des incrustations d'ivoire, d'acier, d'argent, des placages de galuchat, de serpent, de cuirs teintés, des poignées ou des boutons de métal ciselé, de corail, viennent enrichir les surfaces de bois vernies ou cirées. Les céramistes donnent à leurs vases des reflets métalliques, qui rappellent ceux des plats hispano-moresques; d'autres ont cherché à retrouver les bleus profonds des objets de fouille, le noir intense du « bucchero nero ». Les fabricants d'étoffe ont repris la tradition des riches brocarts qui garnissaient aux XVII[e]

et XVIII^e^ siècles les murs des palais; ils ont mêlé l'or à la soie, pour tisser des dessins modernes. Les dinandiers, qu'ils s'appellent Dunand ou Linossier, ont niellé leurs vases de cuivre battu. Au dernier salon des décorateurs. M. Lalique appliquait des verres travaillés devant un mur de plâtre taillé au couteau, le *noukch hadida* des Arabes. Les laques ont couvert de grands paravents incrustés de coquilles d'œufs, à la mode de l'Extrême-Orient. Des inventeurs ont créé des matières qui imitent l'éclat transparent de ces laques et ont fait scintiller dans leur masse des nacres pilées. On a même reproché aux décorateurs modernes d'abuser de la matière et de lui sacrifier la beauté des formes.

On distingue deux écoles chez ces artistes. Les uns n'hésitent pas à employer encore la courbe. Les commodes de MM. Sue et Mare, les secrétaires de M. André Groult font le ventre comme au temps de Louis XV. Ces décorateurs aiment le motif en V incurvé avec volutes, que ce soient des linges ou des guirlandes de fleurs. On retrouve le même goût pour la courbe dans les panneaux de M. Jaulmes et parfois, dans les grilles que M. Favier dessinait pour M. Brandt.

D'autres artistes, qui se proclament plus modernes, semblent avoir emprunté au ciment armé sa rigidité. Les tables sont formées d'un parallélépipède horizontal reposant sur un autre parallélépipède vertical ou sur des pieds à arêtes vives. Les lits sont des cadres, où s'engagent sommiers et matelas. Les fauteuils sont des caisses tendues d'étoffes. Ce mobilier convient à certaine architecture d'où toute fantaisie est systéma-

tiquement bannie et qui conçoit les problèmes décoratifs comme des équations à résoudre.

Alors que le cubisme est mort en peinture, il survit dans l'art décoratif; il a tué le décor floral et réaliste de 1900, qu'on ne trouve plus que chez quelques verriers ou céramistes; il a substitué l'esprit géométrique à l'esprit pittoresque. Il a exercé son influence dans tous les domaines de l'art décoratif. Les tapis sont coupés de lignes qui délimitent des zones colorées, triangles, trapèzes, segments de cercle; les papiers peints ressemblent à des cartes géologiques sillonnées de failles qui, tout d'un coup, interrompent un motif. Les reliures, où le dos et les plats sont traités comme une seule surface à décorer, sont creusées de lignes d'or parallèles, de cercles qui se coupent, de grands champs diversement colorés et barrés par des diagonales. Les appareils d'éclairage sont faits de cubes, de sphères de verre; des triangles dépolis sont fixés comme les corolles d'une fleur rigide, sur un socle de bois rectangulaire. Les dernières verreries de M. Marinot, gravées à l'acide, semblent épanelées suivant des plans rigoureux, où parfois un cercle est enlevé comme à l'emporte-pièce. Les bijoux ne sont plus ces pendentifs en forme de libellule ou de fleurs, qu'on voyait en 1900 : ce sont des plaques d'émail où des diamants, les rubis, les émeraudes s'ordonnent en rangées régulières, dessinent des losanges, où l'on retrouve la géométrie des reliures. Les entrées de serrure, les plaques de propreté, les béquilles des portes sont des pièces de machine.

La machine est devenue l'idéal de beaucoup de jeunes décorateurs. Les hommes formés aux lettres antiques et qui avaient atteint l'adolescence, lorsque triomphèrent l'automobile et l'avion, ne peuvent évidemment comprendre l'enthousiasme quasi mystique des générations suivantes. Les enfants jouent au mécano et leur imagination est remplie d'une sorte de romantisme du moteur. De même que les cubistes, convaincus ou non, en arrivèrent à peindre uniquement des roues dentées, des bielles, des excentriques, quelques décorateurs en sont venus à penser que notre mobilier devait profiter des leçons de l'automobilisme et de l'aviation. Ils font des chaises avec des tubes métalliques, conçoivent des fauteuils d'aluminium ou des bureaux en tôle. Ils ne revêtent pas comme M. Ruhlmann, en son secrétaire, l'acier de cellolaque. Ils montrent le métal tout nu. Ils proclament, avec M. Lecorbusier, que notre âge est celui de l'acier, que « l'art décoratif est de l'outillage, du bel outillage », que « l'art décoratif moderne n'a pas de décor », « qu'il ne peut davantage y avoir d'art décoratif, qu'il ne saurait subsister de style », et que « l'outillage » doit imiter la machine.

Le type idéal de la chambre, du « living room » d'aujourd'hui, c'est alors la salle d'opérations : sièges articulés, tables en verre et nickel, murs peints au ripolin. Tous les objets sont adaptés à leur destination. Tout est facile à nettoyer. Donc, en nos appartements, plus de ces tentures lourdes qui plaisent encore à quelques décorateurs, plus de ces capitons

hérités de Napoléon III, mais des meubles lavables, des murs lavables. Plus de bibelots inutiles, plus d'abat-jour en étoffe, mais des lampes tendues par des bras métalliques à genouillères, comme dans les cabinets de dentiste; plus de tapis empoussiérés, un aggloméré de ciment magnésien.

Les sports ont même résultat. La salle de bains est désormais une des pièces importantes de l'appartement. Qu'elle soit toute nue suivant l'idéal des théoriciens que nous venons de citer, qu'elle soit garnie de mosaïques, de céramiques, elle n'en est pas moins une sorte de petit sanctuaire : la baignoire, qui prend parfois l'ampleur d'une piscine, apparaît dans une niche, dans un renfoncement formé de glaces. C'est là que se célèbre le culte du corps humain, dont la nudité s'étale aujourd'hui librement sur le théâtre comme sur les plages. Et l'on nous montre dans les magazines la salle de bains de M. X, cinéaste, ou de mademoiselle Z, danseuse, comme Mariette, au XVIII^e^ siècle reproduisait le salon de l'hôtel d'Evreux ou celui de l'hôtel de Lassay.

Le tourisme enfin inspire nos décorateurs : les fauteuils se renversent, très bas, comme des « baquets » d'automobile; les chambres, si réduites en certains appartements, prennent modèle sur les cabines de paquebots; les chiffonniers, tel celui qu'exposait M. Printz, sont combinés comme une malle « Innovation ».

Il existe donc au moins deux grandes tendances

dans l'art décoratif d'aujourd'hui. Les artistes formés il y a trente ans à l'étude des styles anciens et qui se sont affranchis ensuite de la manie du pastiche, continuent à regarder le meuble, le vase, l'appareil d'éclairage comme des objets évidemment utiles, mais auquel il est permis d'ajouter la beauté, beauté de la matière et beauté de la forme. D'autres artistes plus jeunes pensent que le mobilier moderne est une machine dont l'homme se sert au même titre que d'un outil et que le créateur doit uniquement chercher à l'adapter exactement à notre usage.

Ces deux conceptions présentent également leurs dangers : les jeunes qui veulent réduire toute beauté à celle de la machine font un sophisme. Sans doute la locomotive qui donne le mieux l'impression de force et de vitesse, nous paraît la plus belle, mais cette idée de la beauté est-elle toujours valable ? Le gobelet de verre blanc nous permet de boire aussi bien que le gobelet de cristal. Est-il aussi beau ? Ici intervient déjà la notion de matière. Faut-il répudier toutes les broches travaillées et se contenter d'épingles de nourrice ? L'idéal pour un siège est-il la chaise de jardin en fer ? La forme n'est pas moins importante : on peut exprimer la même idée dans un langage courant et dans un langage plus soigné. Le résultat pratique sera le même; l'effet esthétique est différent. La satisfaction de nos besoins primordiaux ne satisfait pas tout notre être.

La campagne de ces intransigeants n'est d'ailleurs pas inutile. Elle nous rappelle que la décoration ne

doit pas être la décoration pour elle-même. Le choix de belles matières n'exclut pas la recherche de formes harmonieuses et pratiques. Nous ne reprocherons, certes pas, aux décorateurs modernes de connaître les techniques modernes; nous ne qualifierons pas d'hérétiques les ferronniers qui emploient la soudure autogène ou la presse à chaud; encore faut-il que la virtuosité technique n'exclue pas l'art véritable.

Cette recherche de la matière rare peut présenter un autre inconvénient : si elle est louable, lorsqu'il s'agit de pièces uniques, de meubles réservés à quelques amateurs, elle est néfaste à ce que nous appellerons le meuble moyen. Les fabricants se trouvent ramenés ainsi aux pires erreurs que l'on espérait disparues : jadis ils imitaient à bon marché les formes anciennes, aujourd'hui ils contrefont les belles matières. Allez dans les magasins de nouveautés, vous verrez des bureaux en faux ébène macassar, des guéridons en faux bois de violette. Ce sont tout simplement des essences vulgaires injectées ou teintées. C'est un « ersatz ». L'imitation est la preuve du succès, mais cette camelote corrompt le goût du public.

Pourquoi ne pas essayer d'établir, comme l'ont fait plusieurs décorateurs, des salles à manger ou des chambres avec un honnête bois fruitier, avec un chêne ciré ? C'est là où la production en série est permise. Il suffit que le modèle soit simple et que les formes soient bien adaptées au travail de la machine pour que le résultat cherché soit obtenu. Certains verriers, qui ont fabriqué en verre moulé de jolies coupes ou

des appareils d'éclairage, certains céramistes qui ont décoré avec goût des services de table, l'ont bien prouvé et les progrès réalisés en certains domaines sont évidents.

Le public l'a d'ailleurs compris et l'intérêt qu'il porte à ces essais en témoigne. Ce succès même n'est pas sans causer quelque dommage; les artistes décorateurs se sont élevés dans la hiérarchie sociale; ils ont cessé d'être des artisans, les potiers sont devenus céramistes; les tapissiers des « ensembliers ». Rien de mieux, mais l'amateur, que nous avons vu sévir chez les peintres, s'est alors précipité vers les expositions d'artistes décorateurs. Il y est moins dangereux, parce que peu de gens savent et peuvent cuire des grès, exécuter un émail, mais combien de jeunes filles ont apporté des reliures, des coussins, des papiers de garde, des papiers peints qui ne valent pas mieux que leurs aquarelles acceptées par le jury des Artistes français!

Heureusement l'éducation des artistes décorateurs est en général bien faite. De jeunes écoles, comme Boulle, n'ont pas à supporter tout le poids de traditions parfois vétustes.

◆

Durant tout le XIX^e^ siècle l'art décoratif s'était contenté de pasticher. Il s'est enfin affranchi de l'imitation. Les esprits chagrins proclament que ses essais ne sont pas toujours heureux : peut-on exiger que tous

les artistes décorateurs aient du génie, ou simplement du talent ? La moyenne des œuvres honorables n'est-elle pas proportionnellement beaucoup plus grande que dans les salons de peintres et de sculpteurs ? On ajoute qu'il n'existe pas encore un style, puisqu'on rencontre des tendances diverses. S'imagine-t-on que les décorateurs des siècles passés produisaient tous des œuvres identiques ? Les meubles incrustés de Boulle ne sont pas semblables aux meubles sculptés d'un Pineau, aux meubles enrichis de bronze d'un Cressent, et pourtant tous n'expriment-ils pas l'esprit de leur époque, ce qui caractérise un style ?

Lorsque les années auront fait leur œuvre, on reconnaîtra que nous avons eu un « style ». A l'art floral, tourmenté, sinueux, élancé de 1900, qui répondait à l'écriture artiste, au symbolisme du siècle finissant, a succédé d'abord un art coloré, chatoyant, somptueux, qui était « amusant », mais trop théâtral pour s'imposer; — puis un art qui évoque par ses formes plus massives, par son goût de la géométrie, par une sorte de netteté pratique notre temps de ciment armé, d'automobilisme, de sport, de recherches techniques et aussi ce lendemain de guerre où le luxe parfois un peu vulgaire coexiste avec l'indigence souvent distinguée. Si l'art décoratif se fixait, si les caractères en apparaissaient dès l'abord, sans nécessiter une analyse, c'est qu'il aurait cessé de vivre. Ses hésitations, ses diversités, ses étrangetés mêmes sont le meilleur garant de son existence.

Conclusion

Les diverses formes d'activité que nous avons étudiées, architecture, peinture, sculpture, art décoratif, obéissent-elles à des idées communes ?

La conception de l'art était jadis avant tout pittoresque. Le sculpteur perçait les yeux pour simuler le regard ; l'architecte traçait une image sur le papier, avec toutes les gentillesses requises et la faisait exécuter. Le décorateur, qui, le plus souvent était un peintre, se plaisait aux détails amusants. Les modes diverses changeaient la figure de l'art, mais non pas son essence. Le « modern styl » recourut à la fleur naturelle, à la liane, mais les façades de ses architectes n'en restèrent pas moins pittoresques. Cette conception n'était pas nouvelle ; elle régnait depuis la Renaissance. Le Brun, qui dessina les meubles et les orfèvreries des Gobelins, était un peintre; Meissonnier, Servandoni débutèrent comme peintres. On aurait pu croire, à la fin du XVIII^e^ siècle que les élèves d'un Durand allaient affranchir l'architecture de cette sujéton. Mais le goût du pittoresque, qui était apparu en

France avec le flamboyant, en Italie avec le baroque, était si généralement répandu que la doctrine de Durand ne put triompher. Pendant tout le XIX^e^ siècle, la peinture donna encore le ton à l'art.

Cet art pittoresque était, par suite, un art réaliste, et par là nous entendons un art qui se proposait d'imiter la nature. Qu'il fut classique, romantique, naturaliste, impressionniste, son ambition était au fond la même. Il considérait des aspects différents de la réalité, mais c'était toujours la réalité qu'il considérait.

Le décorateur lui-même, empruntait tous ses éléments à la nature : il peignait des fleurs naturelles sur le vase de barbotine ou la porcelaine de Sèvres ; il en ciselait sur la salière d'argent; il dressait une figurine sculptée entre l'huile et le vinaigre; sur la table les fruits reposaient en un panier de métal, qui semblait tressé ; les bougies du lustre sortaient des pavillons de cors de chasse ou des mains de génies ailés; les angles du bureau étaient amortis par des têtes de bergère et ses pieds se terminaient en griffes de lion ou en sabots. Un ibis ou quelque atlante supportait la lampe à pétrole.

L'art d'aujourd'hui marque une réaction à la fois contre le réalisme et contre le pittoresque. Cézanne affranchit la peinture de la superstition du sujet; Gauguin lui rendit le sens des harmonies colorées, considérées en elles-mêmes; Rodin en laissant ses statues inachevées, invita les artistes à méditer davantage sur les qualités de l'œuvre que sur son sujet. Désormais

le peintre se contente d'un nu, de quelques fruits, d'un paysage tout simple. Plus de grandes machines : la peinture d'histoire n'intéresse plus les artistes; la peinture de genre est quasi méprisée. L'artiste décorateur ne se préoccupe plus d'imiter la nature : il ne procède plus par de perpétuelles allusions. Une lampe est un polyèdre de glaces, destiné à diffuser la lumière; une commode est une série de tiroirs. L'art décoratif a tué l'ornement réaliste, voire l'ornement tout court. L'architecte n'éprouve plus le besoin de dresser à l'entrée de son théâtre des figures allégoriques, de laisser batifoler sur les corniches d'un salon des Amours qui jouent de la trompette ou tirent la queue d'une chèvre. Tant pis si l'on ne distingue pas à première vue cette clinique de cette villa, cette usine de ce palais de la Société des Nations. Le sujet devient indifférent.

L'art actuel n'emprunte donc à la nature que des prétextes; il se plait surtout à organiser les éléments qu'il a élaborés, à les soumettre aux lois qu'il se crée. Chaque catégorie d'artiste cherche à respecter les conditions particulières de son art. L'architecte estime qu'il n'est pas un simple décorateur, mais qu'il est un technicien, capable d'élever, suivant les procédés les plus modernes et les programmes les plus rationnels, une maison, une église, un théâtre adaptés à leur destination. Les peintres parlent de tableaux bien composés, où les masses se balancent, où les couleurs se répondent, où les plans se combinent. Le sculpteur établit des volumes; le décorateur veut que

son meuble, sa lampe, son service de table soit pratique, que les formes soient judicieusement choisies, que la matière et les proportions lui confèrent une préciosité et une harmonie qui manque aux objets vulgaires de même sorte. Tous ces artistes professent d'abord que chaque art doit obéir à ses propres lois.

Cet art est un art de combinaisons méditées. L'artiste, jadis, se laissait aller à sa fantaisie; il permettait à son crayon de guider sa main et d'ajouter au thème toutes les fantaisies habituelles. L'esprit baroque continuait à sévir. Il se croyait classique parce qu'il demandait des sujets ou des ornements à l'Antiquité, à la Renaissance, aux temps passés. L'imagination régnait toute puissante, mais cette imagination était incapable de se mouvoir hors de la réalité. L'art actuel est un art voulu; il prétend exiger de l'artiste plus d'intelligence que de spontanéité, parce qu'il a pour idéal l'ordre et qu'il veut établir des relations logiques entre les lignes et les formes.

L'art se trouve, partant, dominé par l'architecture, comme il l'était jadis par la peinture. Non pas que les architectes soient arrivés les premiers à cette conception nouvelle; au contraire, ils ont été précédés par les peintres et les sculpteurs; mais la théorie, ou, si l'on préfère, les goûts communs conduisent directement à la prééminence de l'architecture. Les peintres déclarent qu'ils veulent « construire »; les sculpteurs qu'ils disposent des masses; les décorateurs s'occupent avant tout de la destination de leurs meubles, de leurs objets, les établissent à cette fin et les désirent stables,

géométriques. Ce sont les qualités de composition, d'ordonnance, de volumes qui l'emportent.

Aussi s'est-il produit une sorte de renversement dans les relations entre les arts. Jadis, alors que chaque art empruntait des éléments à son voisin, chaque catégorie d'artistes travaillait indépendamment. Le peintre ou le sculpteur exécutaient à l'atelier les tableaux ou les statues, commandés par les architectes, sans se soucier beaucoup de l'emplacement où ils seraient mis et du milieu où ils se trouveraient. Le tapissier apportait ses meubles, ses rideaux sans connaître la pièce qu'ils devaient décorer. Comme tous ces arts étaient soumis à l'esprit pittoresque, une certaine unité — une unité touffue, diffuse, une unité d'impression beaucoup plus que d'ordonnance — sortait de cette juxtaposition.

Aujourd'hui chaque artiste prétend observer uniquement les lois de son art. Le décorateur ne recourt plus comme jadis, au peintre ou au sculpteur. Si le peintre dessine un papier peint, il oublie qu'il est un peintre et il se soumet aux exigences de son nouveau métier. Le sculpteur, qui se transforme en céramiste, ne doit plus, comme Carriès, se contenter de modeler une autre matière; il doit aussi modifier sa manière. Mais, comme tous ces artistes obéissent à un même désir de construction, d'arrangement, il existe une harmonie entre ces tableaux, ces statues, ces bibelots et l'architecte reprend tout naturellement son rôle de chef d'orchestre, de maître d'œuvre. On retrouve partout ces mêmes larges plans, ces mêmes motifs géo-

métriques. Malgré l'autonomie de chaque art, il y a concordance des efforts.

Cet art, qui ne s'inquiète pas du sujet, qui domine la réalité, cet art intellectuel, architectural, n'offre-t-il pas des dangers ? Ne risque-t-il pas de devenir un art abstrait, hors de la vie, d'aboutir, comme ce fut parfois le cas, à des idéogrammes, à de simples illustrations de doctrines; cette architecture, qui vise à l'utilité se serait-elle pas plutôt génie civil ? Certes, le péril existe, mais l'architecte n'a pas, ne doit pas avoir les mêmes soucis que l'ingénieur. Un ingénieur se préoccupe avant tout de son programme et de ses calculs pour le réaliser; il peut élever un édifice parfaitement adapté à sa fin, mais cet édifice peut être sec, mort. Un architecte, digne de ce nom, calcule, c'est entendu. Mais il ne cesse pas, en calculant, de voir des masses dans l'espace. L'objet de ses méditations, c'est la plastique; le jeu des volumes lui permet déjà une certaine fantaisie, une fantaisie rationnelle, si l'on peut dire, mais enfin une fantaisie qui échappe à l'ingénieur. Cette plastique s'adresse autant à notre sens tactile qu'à notre vue et par là l'architecte réintègre une certaine sensualité dans l'art.

L'artiste, en effet, ne peut se passer ni de fantaisie ni de sensualité. Jadis cette fantaisie portait rarement sur les formes, qui étaient empruntées à la nature ou au répertoire classique; elle portait plutôt sur l'union, sur la disposition de ces formes. Aujourd'hui la fantaisie modifie les formes mêmes. Les

peintres et les sculpteurs présentent des figures qui apparaissent à certains comme des caricatures ou des rêves étranges : les décorateurs dessinent des tables basses, des fauteuils nouveaux ; les architectes élèvent des édifices qui semblent des décors de cinéma. A force de vouloir s'affranchir du réel, l'artiste a fini même par s'affranchir des conditions de son art, qu'il prétendait restaurer et nous pourrions citer de véritables romantiques de la forme géométrique ou de la couleur, qui traitent la géométrie pour la géométrie et la couleur pour la couleur.

Cette fantaisie se plaît aussi aux effets de belle matière; notre époque, grâce aux procédés de la science, peut utiliser ou créer des matières nombreuses; les bois rares, les laques, les métaux, les verreries, les étoffes, les agglomérés donnent aux intérieurs un aspect précieux plus encore que riche. Ces matières excitent la sensualité de ces artistes géomètres. Jadis la sensualité se dégageait le plus souvent du sujet choisi; elle était fréquemment d'ordre littéraire et s'adressait à l'imagination du spectateur. Aujourd'hui où le sujet n'est plus l'élément principal, elle naît dans le tableau d'une belle pâte, de jolis rapports de tons, dans l'art décoratif et dans l'architecture des matières rares.

C'est pourquoi l'objet prend dans cet art une valeur nouvelle. Nos pères aimaient accumuler les bibelots par goût de collectionneurs. La mode des « cabinets » remonte au XVII[e] siècle; la superstition du bibelot ancien date surtout du romantisme. On attachait au

bibelot un intérêt archéologique, un intérêt de curiosité autant qu'un intérêt artistique. Le bibelot était rangé dans une vitrine, au milieu d'objets semblables. Comment dans un intérieur Louis XV ou Louis XVI, au milieu des trumeaux, des boiseries, des pâtisseries, mettre vraiment en valeur un objet qui ne fût pas de cette époque ? L'architecture et la décoration actuelles, par leur simplicité, ont permis d'introduire le bibelot comme élément artistique. Les vases chinois de toute époque, un cuivre musulman, une simple faïence populaire, prennent aussitôt un accent qu'ils n'avaient pas, résonnent avec une profondeur inconnue dans la pièce déchargée d'ornements. L'objet n'excite plus le plaisir par les souvenirs qu'il évoque, mais par la beauté qu'il crée. Ce goût de l'objet décoratif, qui caractérise notre époque, n'a pas d'autre origine. Il explique en partie l'intérêt qu'elle porte à l'art nègre ou aux arts populaires.

Cet art, qui semblait devoir être un art abstrait, un art destiné à éliminer tout ce qui n'était pas lui, nous offre des possibilités de jouissance grâce à ses combinaisons plastiques de volumes et de matières.

Tel est, nous semble-t-il, l'esprit général qui anime cet art. On pourra nous objecter le cas de certains artistes. Nous n'avons cherché à présenter qu'une sorte de résumé. Lorsqu'on peint, il faut cligner de l'œil pour ne pas voir trop de détails.

Nous apercevions, au début de cette enquête, la diversité des manifestations artistiques. Nous avons reconnu que cette anarchie apparente était due à de

nombreuses survivances. La conception pittoresque, réaliste de jadis existe toujours et rien ne prouve qu'elle ne s'imposera pas de nouveau. Les efforts accomplis depuis vingt ans ont pu étonner, scandaliser des hommes qui n'aiment pas changer leurs habitudes intellectuelles. Les exagérations mêmes des théoriciens n'auront pas été inutiles si elles ont rappelé chaque art au respect de ses conditions propres et donné le goût de la construction et de l'ordre.

L'art s'est affranchi. Cette libération une fois admise, il sera permis aux architectes, aux décorateurs, aux peintres, aux sculpteurs de défendre leur rigorisme. Ils se souviendront du moins, qu'ils doivent travailler dans le sens de leur art et que chacun des collaborateurs doit faire sa partie dans l'ensemble prévu.

L'histoire de l'art enregistre une perpétuelle oscillation entre la raison qui ordonne et concentre et la fantaisie qui disperse. Les grands artistes furent ceux qui concilièrent ces tendances; les grandes époques, celles où tous les arts ont obéi à une discipline commune, sans que fut interdit le jeu des imaginations individuelles. Notre temps, en restaurant le besoin de l'ordre, en même temps que le respect des lois propres à chaque art, a fait, croyons-nous, une œuvre utile. Les historiens futurs, oubliant le puffisme de certains arrivistes, les paradoxes de certains doctrinaires, devront tenir compte de cet effort.

table des matières

Préface	7
l'architecture	9
la peinture	45
la sculpture	79
l'art décoratif	93
conclusion	119

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 25 OCTOBRE 1929
PAR L'IMPRIMERIE DE COMPIÈGNE
POUR LA LIBRAIRIE DE FRANCE

LIBRAIRIE DE FRANCE

110, BOULEVARD S^t^-GERMAIN (PARIS 6^e^)

LES ALBUMS D'ART DRUET

Chaque albu (31×24,5), contient une notice détaillée sur l'artiste et 24 reproductions en phototypie tirées par Daniel Jacomet.

Prix : 30 francs.

ALBUMS PARUS

1. CEZANNE
Notice de Joachim GASQUET.
2. MAILLOL
Notice de Waldemar GEORGE.
3. VAN GOGH
Notice de Waldemar GEORGE.
4. DAUMIER
Notice d'André FONTAINAS.
5. DELACROIX
Notice de Gabriel MOUREY.
6. DEGAS
Notice de François FOSCA.
7. MONET
Notice de Florent FELS.
8. COURBET
Notice d'André FONTAINAS.
9. DESPIAU
Notice d'Adolphe BASLER.
10. SEURAT
Notice de Waldemar GEORGE.
11. LAUTREC
Notice de François FOSCA.
12. GAUGUIN
Notice de Pierre GIRIEUD.
13. RENOIR
Notice de Léo STEIN.
14. MANET
Notice de Florent FELS.
15. BERNARD
Notice de Stanislas FUMET.
16. A. et G. PERRET (architectes)
Notice de Marcel MAYER.
17. GUENOT
Notice de L. BORDES.
19. SAUVAGE (architecte)
Notice de Gabriel MOUREY.
20. BONNARD
Notice d'André FONTAINAS.
21. DERAIN
Notice d'Adolphe BASLER.

Prochains albums à paraître :

PUVIS de CHAVANNES, RUDE, UTRILLO, TONY GARNIER, CARPEAUX, etc...

FEUILLET DE CIRCULATION
DATE DUE

20 FEB
6 MAR 54
20 MAR 54

3-3-18-75M-6-46-70552

704
H

UQ-980-701